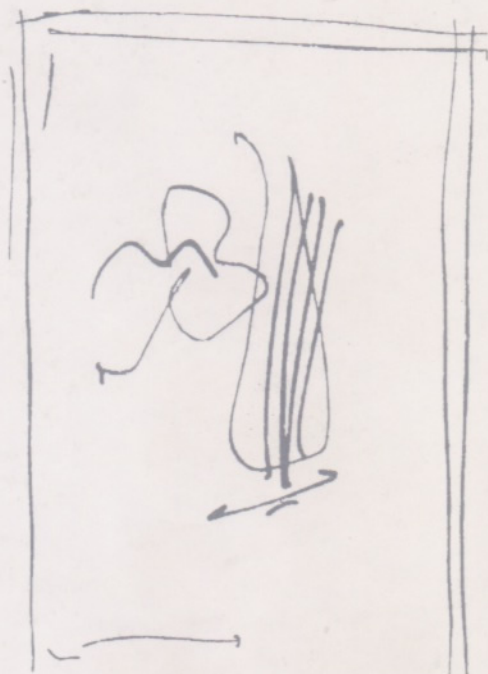


VASILE ILIUȚ

DE LA WAGNER



LA CONTEMPORANI

VOLUMUL III

---



©1997, Editura Muzicală a Uniunii  
Compozitorilor și Muzicologilor din România

Toate drepturile rezervate

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii

ISBN 973- 42- 0196- 4

Printed by Vergiliu  
Str. Maior Coravu Nr. 27 București  
Tel.: 250 38 32, 092 243988

## PROLEGOMENE

Legi nescrise ale naturii umane, dictate de o dialectică interioară a dezvoltării, a evoluției societății, a civilizației, a culturii și artelor, determinate și de setea de cunoaștere care a aruncat omenirea în fantastica aventură a căutării, una dinre cele mai pasionante și mai specifice spiritului uman, opun forțele înnoitoare și de progres celor de rutină, conservatoare și de rezistență astfel că pe spirala ascendentă a devenirii istoriei apar momente în care, complexitatea relațiilor și raporturilor conexe și interferente determină acumulări continue ce duc la umplerea capacităților, la suprasaturații ce generează contradicții acute, conflictuale, fiind tot mai evidentă necesitatea unor schimbări în conjunctura nouă a devenirii omului modern. Într-o atare împrejurare ignorarea progresului, a posibilităților înnoirii favorizează și, apoi, accentuează încremenirea în conformism și căderea în convențional impunându-se cu acuitate ca necesar metamorfismul înțeles nu numai ca un transfer de mijloace de expresie ci ca un totalitarism estetic de o pregnantă internaționalitate.

Un asemenea moment a apărut în evoluția artelor societății europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea când, după aproape un veac de existență, romantismul dădea tot mai vizibil semnele unei oboseli accentuate, tendințele clasicizante, academicizante și repetițiile atingând limitele epuizării virtualităților și soluțiilor.

Acum se conturează o perioadă de mari efervescențe estetice și stilistice, în care, în toate domeniile, se caută cu fervoarea și neliniștea specifice marilor momente ale istoriei culturii umane, găsirea unor noi forme și mijloace de expresie moderne și contemporane, ieșind astfel din impasul în care arta fusese adusă de romantismul târziu. Astfel că, deceniile situate la cumpăna celor două secole sunt decenii, pe care nu greșim dacă le numim "de geneză" pe al căror parcurs "apune o epocă- clasico-romantică - și tot aici răsare o altă epocă - modernă în marele flux al comunității"<sup>1</sup>, decenii definitorii pentru noile trasee stilistice pe care se înscrie arta secolului al XX-lea.

Reacțiile sunt numeroase și ele vin din toate domeniile artelor, fiecare orientare, curent sau tendință estetică, reprezentând în acele momente, puternice lovituri date rutinei, artei tradiționaliste și închistărilor (pentru că, de fapt, împotriva continuității conformiste se îndreaptă orice act de creație autentică).

<sup>1</sup> Wilhelm Berger, *Muzica simfonică romantică-modernă (1890-1930)*. Ghid, vol. III, Editura muzicală, București, 1974, pag. 7



Fenomene congenere se produc și în literatură. Aici, eșecul revoluțiilor de la 1848 și mai ales cel al Comunei din Paris, determină schimbări esențiale în optica socială și filozofică făcând să apară tot mai stringentă necesitatea revoluționării ei în concordanță cu noile concepții despre om și societate. Acum apare din ce în ce mai accentuată prăpastia de neînălțurat dintre viață și artă, dintre realitatea mărunță, cotidiană și lumea de vis a literaturii romantice. Redarea veridică a realității dure, uneori sumbre, needulcorate de idilismul calin care a dus la apariția naturalismului care își manifestă fâțiș opoziția față de spiritul romantic, prin lupta împotriva oricărei iluzii, prin dezvăluirea mizeriei umane din toate mediile sociale. Aplicând tehnica instantaneelor menită să consemneze exact realitatea, fără acel proces de selecție, de condensare tipizată și potențare, indispensabil creației, artistice, naturalismul fără a fi formulat un ansamblu de teorii literare, a reprezentat, de fapt, o opțiune a scriitorului, o viziune a lui asupra destinului uman.

<sup>1</sup> „Mâna unui lucrător e mai frumoasă decât a lui Apollo din Belvedere”, spunea Van Gogh. (Vezi: Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, pag. 26.

<sup>1</sup> Verga G., *I. Malavoglia*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970, pag. 13



Impresionism, verism și expresionism: iată cele trei noi orientări, direcții artistice principale, complexe și cuprinzătoare în planul tematicii și a mijloacelor de expresie, trei soluții naționale (franceză, italiană și germană) propuse în cadrul unei creșteri constante, dezvoltătoare în planul artelor europene, născute la sfârșitul secolului al XIX-lea, care alături de marea tradiție clasico-romantică, deschid porțile secolului al XX-lea, marcând începutul unei vertiginoase dezvoltări artistice, într-un larg evantai de stiluri și modalități diversificatoare, cu largi perspective, pe numeroase trasee de evoluție, de diverse profiluri, conturând o hartă complexă, bogată în orientări, tendințe, traiectorii și spirale (ascendente sau descendente), de căutări, de linii (unele clare, altele confuze) în care manierele, tendințele și inițiativele stilistice într-o exacerbare exagerată se interferează, se intercondiționează, fără a oferi întotdeauna demarcații precise, astfel că ordonarea și cuprinderea lor, într-un expozeu este extrem de dificilă, pentru fiecare cercetător.

Acum, arta europeană devine un vast câmp de experiențe în care se dezvoltă succesiv sau concomitent cele mai variate concepții estetice și formule artistice, unele înlocuind pe altele, fie că se resping, prin negație, fie că se mariază și se metamorfozează prin analogii și armonizări. În special în primele trei decenii traseele într-o dezvoltare grăbită și stufoasă, se înmulțesc, se amalgamează, conturând un mozaic policrom de curenți și tendințe venite din toate ramurile artelor, unele așa-zise "de avangardă" cu o puternică rezonanță în conștiința artistică nu numai europeană ci și mondială. Din impresionism se trece pe rând, sau simultan, în neoimpresionism, raionism, neoclasicism, folclorism, supermatism, constructivism, ermetism, la care se mai pot adăuga și alte "isme", pe care istoria le-a înregistrat, unele din ele influențând direct sau indirect evoluția muzicală aflată și ea într-un moment de cumpănă în ascensiunea sa spre modernitate și contemporaneitate, contactul și colaborarea dintre artiștii de diverse orientări și specializări determinând interinfluențarea lor.

Creația muzicală intră și ea într-un proces complex de alchimizare în dorința unei evaziuni (totale sau parțiale) din sfera obișnuitului, a platitudinii și stagnării (altfel spus, continuă și amplifică procesul înnoirilor și diversificărilor început în a doua jumătate a secolului al XIX-lea între cele două secole neexistând o ruptură) astfel că pe acest parcurs apar numeroase inițiative și căutări ce vizează depășirea impasului, pentru a asigura mersul înainte al muzicii ca fenomen de specificitate umană de arie mondială, cu existență dialectică.

Acest impas, la prima vedere, pare a fi apărut exclusiv în planul mijloacelor de expresie, al combinațiilor armonice și timbrale, determinat de "criza post-wagneriană", cum a fost denumită, deoarece în acest domeniu au fost operate cele mai profunde și mai spectaculoase mutații și transformări fără a se vedea în primul rând cauzele de ordin național, politic, social, ideologic, filozofic și tehnic, care, toate la un loc, au generat și au determinat o asemenea vibrație amplă ce a dus la atât de însemnătate schimbări în mentalitatea vremii.

Ceea ce caracterizează muzica secolului al XX-lea, în comparație cu epocile anterioare, este lipsa unității stilistice, dată de "complexitatea fără precedent a alcătuirii structurale și caracterul extrem de eterogen al creației artistice și rapida schimbare a tehnicii de scriitură", alături de "... căutarea cu ardoare a noului, bazată pe dezvoltarea tradiției, alteori pe negarea ei"<sup>1</sup>, precum și tendința de fundamentare științifică a procesului de creație, de "pulverizarea în individual și carența generalului"<sup>2</sup>.

Dar să nu anticipăm ci să remarcăm mai întâi faptul că spre deosebire de pictură și literatură, muzica secolului al XX-lea nu a cunoscut atât de multe "isme", că pe parcursul celor nouă decenii care s-au scurs, a evoluat pe coordonatele continuității tradiției clasico-romantice, că de pe suprafața ei lină, colorată doar de florile rare ale modalismului folcloric, s-au înălțat câteva valuri stilistice înnoitoare, a căror forță de lovire și de influențare a conștiințelor a fost proporțională cu gradul de maturizare artistică, de dezvoltare socio-culturală și de pregătire a melomanilor.

Se impune a fi evidențiată de la început puternica înflorire a culturilor muzicale încadrate de granițe naționale cu vădite tendințe de realizare a unei specificități stilistice și de afirmare în lume, de menținere, sau câștigare a supremației mondiale. Chiar și acele națiuni care nu au cunoscut gloria mondială până la sfârșitul secolului al XIX-lea, acum se afirmă viguros și cu forțe proaspete. Mai ales după al doilea război mondial se produce o descătușare a energiilor creatoare desprinzându-se și afirmându-se în lume voci venite de pe toate meridianele, multe dintre ele plasându-se în fruntea avangardei muzicale.

Și o altă constatare. Din secolul al XIX-lea, în mersul lor firesc și constant, forțele de creștere ale muzicii profesionale pătrund în secolul al XX-lea pe patru direcții principale, diacronice, integratoare de o pregnantă specificitate națională: clasico-romantică (germană și austriacă), romantică-impresionistă (franceză), tradiționalistă-veristă (italiană) și modală folclorică (rusă, cehă, norvegiană și spaniolă, la care se adaugă apoi cele finlandeză, română, ungară, poloneză și altele) pe firele lor, într-o continuă creștere și diversificare, de-a lungul deceniilor făcându-și apariția, succesiv sau simultan, mai mulți "noduli" a căror evoluție potențială duce, la unii dintre ei, la o creștere bruscă, transformându-se în adevărate "focare iradiante" atât pe plan național cât și internațional.

Asemenea "noduli" au apărut mai întâi la sfârșitul secolului al XIX-lea, apoi într-o aglomerare mai accentuată în primele două decenii ale secolului al XX-lea, conturând, mai întâi, cele două culminații: impresionistă și veristă, cărora le-a urmat, mai apoi, cea atonal-expresionistă-dodecafonică, însoțite de numeroase

<sup>1</sup> Liviu Comes, *Lumea polifoniei*, Editura muzicală, București, 1984, pag. 194-195.

<sup>2</sup> Ștefan Niclescu, *Un nou "spirit al timpului" în muzică*. Revista Muzica Nr. 9, septembrie 1986, pag. 12.



experiențe individuale de o tot atât de pregnantă internaționalitate. Impresionism în Franța, verism în Italia, atonalism, expresionism și dodecafonism în Germania și Austria, iată cele trei "focare iradiante", la vremea lor reprezentând trei direcții de avangardă<sup>1</sup>, opuse romantismului târziu suprasaturat de excese. Mărturia sau producțiile muzicale ale acestor ani, au marcat tot atâtea evenimente, unele șocante și bizare, altele paradoxale și scandaloase, contribuind la conturarea și înălțarea primului val al avangardei muzicale și la consacrarea unor categorii estetice și stilistice noi ca: impresionism, verism, atonalism, expresionism, serialism, dodecafonism, folclorism, futurism, puterea lor de strălucire și, drept urmare, de iradiere, fiind variată ca intensitate, durată și arie de răspândire, dominante pentru primele decenii fiind orientările: impresionistă, veristă și atonal-expresionist-dodecafonică, fiecare aducând nu numai o nouă problematică și un nou tematism, ci și o nouă viziune asupra fenomenului sonor.

De altfel, trebuie menționat că tonul înnoirilor a fost dat de Franța care, conturează tot mai clar o linie estetică și stilistică nouă, rezultat al unei constante evoluții naționale, începute de Comuna din Paris, afișând policromia sa sonoră dată de modalitatea noilor gramatici muzicale propuse de Debussy "întâiul novator care a încercat să diminueze forța gravitațională a romantismului"<sup>2</sup> influențând pe mulți compozitori (din Franța și de aiurea) și incitând la căutarea unor soluții și posibilități noi de ieșire din obișnuitele percepte conformiste romantice, marcând începutul unor profunde înnoiri.

Și cum era de așteptat întreprinzătoarea acțiune a lui Debussy nu a rămas fără ecou și, în condiții social-istorice concrete și specifice, Italia înscrie opera sa pe traseele înnoirilor generate de estetica veristă în timp ce Germania și Austria în ambiția lor de a continua neabătut marea tradiție clasico-romantică, retardau, frânând evoluția muzicii care "ajunsese descurajator de statică"<sup>3</sup>, în ciuda tendințelor de potențare, integrare și clasicizare a principiilor de creație wagneriene. Din acest staticism țâșnește însă Schönberg care, pornind de la ideea că: "...nimic nu este definitiv în cultură", că "totul este doar pregătire spre o altă treaptă a dezvoltării, mai înaltă, spre un viitor imaginar, deocamdată numai prin presimțire", că "dezvoltarea nu s-a încheiat, punctul culminant nu a fost întrecut"<sup>4</sup>, realizează un spectaculos salt în lumea atonalismului, a expresionismului muzical și apoi a dodecafonismului serial, marcând începutul unei străluciri ample și de durată cu bătaie lungă și în deceniile următoare, pe toate meridianele ajungând până în

<sup>1</sup> Termenul de avangardă aici în sensul de mobil al progresului, deschizător de drumuri, purtătoare a noului, spre deosebire de avangardism înțeles ca o atitudine exagerată, negativistă, prin care se luptă împotriva formelor și tradițiilor consacrate.

<sup>2</sup> W.G. Berger, *Muzica simfonică romantică-modernă 1890-1930*, Ghid vol. III, Editura muzicală București, 1974, pag. 172.

<sup>3</sup> Jacques Chailley, *40.000 de ani de muzică*. Editura muzicală, București, 1967, pag. 136.

<sup>4</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, 1911.

zilele noastre, cu consecințe dintre cele mai variate în planul creației și receptării muzicale.

La polul opus acestor căutări și tendințe integratoare, apare experimentul futurist al bruițiștilor italieni (1913) situat undeva la periferia muzicii, la limita dintre muzică și antimuzică, un adevărat atentat la destinele muzicii, la existența ei ca artă a sunetelor, al cărui radicalism extrem marchează începutul avangardismului muzical.

Tot acum, în această epocă de efervescență, continuă și se accentuează preocuparea și interesul pentru modalism, pentru creația folclorică, multe națiuni care nu au cunoscut gloria mondială în secolele anterioare, afirmându-se acum, cu forțe proaspete și viguroase, alimentate de "elementele muzicii țărănești, pe care creațiile ultimelor secole le-au păstrat intacte"<sup>1</sup>, nealterate de civilizația urbană, un adevărat tezaur melodic, armonic, eterofonic și ritmic, ce va conferi noi sensuri sonanței muzicale profesionale. Modalismul și folclorismul ca orientări estetice ale acestei perioade se vor impune tot mai mult conferind actului componistic varietate, prospețime, și modernitate, cunoscând noi interpretări și estimări valorice de-a lungul deceniilor până în zilele noastre. Creșterea interesului pentru cultura folclorică a determinat crearea unor instituții muzicale naționale și internaționale, specializate în studierea culturii populare<sup>2</sup> și apariția etnomuzicologiei, cu ecou amplu în conștiința artistică a secolului nostru și cu realizări dintre cele mai interesante.

Toate aceste evenimente, luate în ansamblu, au provocat o adevărată derută în rândul creatorilor tradiționaliști, determinând trezirea lor alarmantă, sporindu-le îngrijorarea, tot mai des fiind rostită întrebarea: "Quo vadis musica?" Și răspunsurile date aproape la unison, prin creații și scrieri muzicologice, indicau același drum: "Înapoi"...la Bach și Beethoven. La Pergolesi și Palestrina, la Couperin și Rameau, printr-o contemporaneizare a stilurilor lor, a tradițiilor și a gloriilor epocilor apuse, a unor tradiții mai vechi, mergând pe firul istoriei, în sens invers, la romantici, clasici, precalsici, renașcentiști și chiar mai departe până la magia primitivă, determinând apariția uneia dintre cele mai cuprinzătoare direcții stilistice ale muzicii secolului al XX-lea, neoclasicismul ce reprezintă, de fapt, însăși forțele de creștere, continuitatea marilor tradiții ale muzicii profesionale într-o viziune contemporană, integratoare. Considerate (de unii) producții de ariegardă, muzicile neoclaseice au avut darul de a menține creația muzicală în ramele tradiției. Acum, aproximativ între 1920 și 1950, apar lucrări de o mare diversitate stilistică. Alături de cele tradiționale, începe perioada sintezelor, a imixtiunilor muzicale, a

<sup>1</sup> Béla Bartók, *Însemnări asupra cântecului popular*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1956, pag. 14.

<sup>2</sup> În 1927 se pun bazele Arhivei fonogramice a Ministerului Instrucțiunii publice condusă de George Breazu. Din inițiativa lui Constantin Brăiloiu, în 1928, ia ființă la București "Arhiva de Folclor", iar în 1943 se pun bazele Arhivei Internaționale de la Geneva. În 1949, la București se înființează Institutul de folclor.



grefelor și altoiurilor, a joncțiunilor și interinfluențelor stilistice și estetice, a hibrizilor de cele mai variate forme, între tonal și atonal (Schönberg, Berg), între impresionism, atonalism și serialism (Webern), între romantism și folclorism (Enescu, Stravinski, Szymanowski ș.a.), între impresionism, expresionism și modalism (Bartók ș.a.), unele originale, altele cvasi-uniforme cu tendințe nivelatoare, unificatoare.

Și, iată că, după nici treizeci de ani, aproximativ în jurul anilor '50, pe firele continuității integratoare a forțelor de creștere își fac apariția noi "noduli" determinând o nouă culminație și o nouă "erupție iradiantă" în planul estetic, stilistic, semantic, semiotic, al mijloacelor de expresie și al gramaticilor muzicale, conturând cel de-al doilea val al avangardei de data aceasta "talonat" îndeaproape de unele tendințe avangardiste. Și dacă prima avangardă s-a înălțat "pe fundamentele esențiale ale muzicii"<sup>1</sup> tradiționale înlocuind doar raporturile dintre sunete, noile direcții profilate la orizont trec dincolo de aceste raporturi, suprimându-le uneori total ajungându-se la creații sonore situate în afara muzicii.

Pornind de la antecedentul futurist (concertul bruițiștilor italieni, 11 aug. 1913) și bazându-se pe noile realizări ale electronicii (magnetofonie, microfonie, tehnica mixajelor în studio ș.a.), noua direcție afișează un radicalism extrem, renunță la tot ceea ce a însemnat tradiție, ajungându-se la creații sonore fabricate în studio, a căror "materie primă" este nu sunetul muzical ci "sunetul concret", zgomotul, dedus dintr-o foarte variată gamă de surse și supus unor tot atât de variate prelucrări mecanice.

Muzica concretă, cum a fost denumită de inventatorul ei, francezul Pierre Schaeffer a declanșat o puternică emulație și, în mâna adeptilor ei germani, a devenit "elektronische Musik" (muzică electronică), asemănătoare ca tehnică de realizare, cu muzica concretă, cu deosebire că "materia primă" aici nu este zgomotul ci sunetul sinusoidal, produs de generatorii electronici. Se produce astfel din nou o apropiere de fundamentele esențiale ale muzicii, ținând seama de faptul că această muzică operează cu înălțimi, durate, frecvențe, intensități. Aceste noi direcții avangardiste au cuprins spiritele înflăcărâte din multe țări din Europa, America și Asia, care au trecut la amenajarea unor laboratoare ingenioase, complexe, ultramodern dotate, adevărate uzine de muzică concretă și electronică.

În paralel cu moda muzicii de studio, aproximativ în jurul anilor '60, au apărut și alte inițiative din care se desprinde aleatorismul, bazat pe procesul complex al indeterminării relațiilor dintre structurile muzicale raportate la unul, mai mulți sau toți parametrii muzicali, ajungându-se la un grafism de extremă factură (Textcomposition) punând sub semnul întrebării conceptul de compoziție muzicală semnată de un singur autor.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Jacques Chailley, op. cit., pag. 153

<sup>2</sup> Vezi și Dicționar de termeni muzicali, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984, pag. 23.

La polul opus acestei direcții a apărut inițiativa realizării creației muzicale perfect calculate în care se recurge la compoziția multi serială, apoi la serialismul integral (Pierre Boulez și Karlheinz Stockhausen), în final ajungându-se la calculul matematic (Iannis Xenakis) de diverse forme (probabilistic, statistic, stokastic, strategic, simbolic, trecându-se la folosirea ordinatului (calculatorul electronic) ca mijloc de realizare a compoziției muzicale, precum și la utilizarea gramaticilor transformaționale și a lingvisticii matematice, toți parametrii muzicali primind o fundamentare științifică, intelectualistă.

Acest al doilea val avangardistic, cuprinzând câteva focare iradiante a creat Darmstadt-ul cu vâdite intenții de concentrare a forțelor avangardiste internaționale și de diseminare în lume a celor mai noi și extravagante tehnici de compoziție. Întâlnirile anuale au dus la proliferarea rapidă a metodelor noi (neoserialism, muzica spațială, muzica concretă și electronică, aleatorismul, teatrul instrumental ș.a.) unele demne de a fi luate în seamă, altele caduce, sortite unor existențe efemere. Tot acum, în mozaicul policrom al muzicii mondiale își face, tot mai puternic simțită prezența jazzul cu diversele sale stiluri și modalități de realizare alături de alte inițiative ca folk-musik, pop-music, rock-music, muzica de divertisment, muzica progresivă etc., asistând, totodată, la o nouă fază a imixtiunilor muzicale, a grefelor și altoiurilor, a interinfluențărilor între concret-electronic, concret tradițional, electronic tradițional, modal, serial și multe altele, determinând apariția unui mozaic policrom de creații de cea mai variată factură. Este momentul în care pulverizarea stilistică atinge punctul său maxim, iar "atomizarea muzicii era totală, individualizarea întinzându-se până la fiecare autor sau chiar lucrare în parte. Orice compozitor se străduia să-și alcătuiască propriul său cod de producere, care nu trebuia să aibă nimic comun cu codul altui compozitor și chiar cu codul utilizat tot de el în precedentă lucrare".<sup>1</sup>

Perioada care a urmat anilor '70 aduce în planul creației muzicale, pe firele continue ale forțelor de creștere, noi tendințe integratoare. De la radicalismul extrem se trece din nou la o estimare a publicului, a afectelor, încercându-se, de data aceasta, apropierea creației muzicale de sensibilitatea și preferințele melomanilor. Este perioada în care, în muzica profesionistă se produce "o mutație imperceptibilă la început dar tot mai transparentă cu trecerea vremii".<sup>2</sup> Epuizându-și într-un timp scurt resursele și virtualitățile, dată fiind explozia mijloacelor informaționale și rapida circulație a valorilor (sau a nonvalorilor), direcțiile amintite degenerază, astfel că acum se constată o constantă tendință de reevaluare a conceptului armonic prin sondarea interiorului sunetului, căutându-se noi armonii deduse din pulverizarea sunetelor armonice. Un nou tonalism, un nou romantism și și post-modernism adaptate noilor condiții socio-culturale, printr-o potențare contemporană a valențelor și muzicalității înțelese nu ca o reiterare a unor tehnici și

<sup>1</sup> Ștefan Niculescu, op. cit. pag. 13.

<sup>2</sup> Ștefan Niculescu, op. cit. pag. 10



stiluri "retro" ci mai mult ca o părăsire a "para-muzicilor" și a spasmelor sonore și îndreptarea creatorilor către o muzică izvorâtă din sensibilitatea umană adresată sensibilității umane, coordonată cu aspirațiile contemporane, în care să se regăsească omul contemporan, de fapt noile tendințe ale muzicii contemporane, spre aceste țărâmură îndreptându-se și aderând la ele cei mai reprezentativi corifei ai avangărzilor anterioare, care (unii dintre ei) redescoperind (sau descoperind) eufonia, se redescoperă (sau se descoperă) de fapt pe ei înșiși în calitatea lor de veritabili compozitori.

Ne aflăm oare în pragul unor noi formule stilistice, ultimele decenii ale secolului al XX-lea, conturează oare noua etapă a eficienței și plenitudinii forțelor muzicii? Se profilează oare o nouă avangardă muzicală?

De fapt aceasta ar fi adevărata avangardă ce "conduce" muzica spre sensurile ei adevărate, spre însăși rațiunea existenței sale, de "limbă a omeniei și fraternității" cum a definit-o George Enescu.

## PARTEA I

*"Anii muzicali cei mai bogați ai acestui secol par a fi fost cei imediat precedenți războiului din 1914."*

Igor Stravinski



## ORIENTĂRI ȘI TENDINȚE ÎN MUZICA EUROPEANĂ DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

Fresca muzicii contemporane, în complexitatea ei, nu poate fi înțeleasă fără cercetarea și cunoașterea câtorva direcții estetice și stilistice fundamentale, cristalizate și afirmate unele la sfârșitul secolului al XIX-lea, altele la începutul secolului al XX-lea ce prin anvergura și însemnătatea lor au influențat hotărâtor evoluția sunetelor și au contribuit într-o mare măsură la conturarea fizionomiei ei. Apariția lor a fost determinată pe de o parte de rațiuni de ordin istoric și politic (capitalismul în ascensiunea sa generală, măcinat de contradicții și crize, accentuează tot mai mult prăpastia dintre intelectualitatea progresistă și societatea burgheză), pe de altă parte de rațiuni de ordin artistic (criza general-europeană generată de romantismul suprasaturat de excese), declanșând nemulțumirea și reacția artiștilor care caută fie izolarea resemnată în lumea individualismului, fie luarea unei poziții ideologice manifestându-se fățiș împotriva orânduirii existente, abordând o tematică nouă pe care o redau prin mijloace de expresie, forme și evoluții adecvate, simțitor înnoite, în concordanță cu noul stadiu al evoluției sociale și artistice, generând, astfel, o serie de orientări și tendințe artistice care s-au vădit a nu fi întâmplătoare ci determinate de o tendință antagonistă a altui curent. Acestea au fost: impresionismul, parnasianismul, naturalismul și simbolismul în Franța, verismul în Italia și expresionismul în Germania și Austria, curente de o pregnantă specificitate națională, complexe și cuprinzătoare în planul tuturor artelor.

## I. IMPRESIONISMUL ÎN MUZICĂ

"Mergi, deci, cântând spre viitor, o, poet providențial, cânturile tale sunt imaginea luminoasă a speranțelor și convingerilor populare".

Ch. Baudelaire

Dezvoltarea artelor în Franța celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea se desfășoară sub semnul profundelor prefaceri sociale, politice și culturale declanșate de revoluțiile de la 1848 care, străbătând Europa de la un capăt la altul, au mișcat întreaga lume civilizată determinând reacții și pasiuni, avânturi și speranțe. Noțiunile de *libertate* și *progres* capătă începând de acum noi sensuri. Ideile liberale, anarhice și socialiste sunt îmbrățișate de intelectuali și artiști, împingându-i la luptă aprigă împotriva conservatorismului și a rutinei, a formulei "artă pentru artă" în vederea afirmării idealurilor lor noi.

Conștiința strânsei relații dintre artă și popor, dintre artă și societate, era acum mai vie ca niciodată și marile spirite ale epocii luptă cu insistență pentru afirmarea ei. Nu întâmplător în această perioadă Coubert scria: "Respingând idealul fals și convențional, în 1848, am ridicat steagul realismului, singurul care poate pune arta în sprijinul omului".<sup>1</sup>

Astfel, unitatea artei romantice, guvernată de legi academice, începe să fie zdruncinată, realismul ca direcție fundamentală, bazat pe directa legătură cu viața, impunându-se treptat, aducând o nouă estetică, cu idei proprii, particulare, cu modalități și mijloace de expresie specifice. Declinul romantismului început odată cu primele semne de criză manifestate prin repetabilitatea clișeeilor și prin insistența cu care se luptă pentru menținerea tuturor artelor în cadrul îngust al canoanelor, se accentuează și, mai cu seamă după Comuna din Paris (1871), va duce la conturarea unor direcții estetice noi, de specificitate națională la care au aderat un număr mare de artiști din toate generațiile, considerând acțiunea lor drept o misiune și o îndatorire patriotică de onoare, de o excepțională însemnătate în găsirea unui drum propice dezvoltării artelor franceze în continuare.

Tot mai multe voci autoritare (G. Coubert, Ch. Baudelaire, É. Zola, P. Verlaine ș.a.) se ridică împotriva platitudinii și a lipsei de înțelegere pentru frumosul autentic, împotriva artei suprasaturate de abuzuri, canoane și legi academice. În toate domeniile artei se caută cu fervoarea specifică marilor momente din istoria culturii umane, ieșirea din impasul în care arta fusese adusă de romantismul suprasaturat de excese. Dezbinarea dintre rutină și tendințele novatoare se accentuează și apare din ce în ce evidentă, până la generalizare, iar sfărâmarea unității stilistice devine un fapt împlinit, noile tendințe conducând,

<sup>1</sup> G. Coubert. *Le réalisme*, Paris, 1854, pag. 71



treptat, la conturarea și afirmarea unor curente artistice noi, specifice Franței, de la cumpăna celor două veacuri, corespunzătoare vieții ei spirituale: impresionismul în pictură și sculptură, parnasianismul, naturalismul și simbolismul în literatură și, determinat de acestea, impresionismul în muzică, venit ca un moment culminant în evoluția muzicii franceze, ca un rezultat ineluctabil și concludiv ce aureolează eforturile constante ale muzicienilor francezi de creare și afirmare a unui specific muzical național.

Apariția impresionismului în muzica franceză este strâns legată de mișcarea impresionistă din pictură și de cea simbolistă din literatură, toate fiind convergente și coincidente cu momentul general european al afirmării tendințelor manifeste de înnoire, având în vedere că în această perioadă "exagerările post-romantice încep să devină de nesuportat"<sup>1</sup>, astfel că acum fiecare orientare sau direcție estetică nouă, venită din oricare țară și din oricare domeniu al artei reprezenta o puternică lovitură dată rutinei, artei tradiționaliste, închistărilor și stagnării.

Începuturile prefacerilor le-a marcat pictura, unde semnele înnoirii - elemente ale impresionismului - apar mult mai devreme, aproximativ prin 1830 când, Delacroix picta Libertatea pe baricade iar Géricault abătându-se de la stilul academic făcea loc unor elemente noi apropiind artele plastice de straturile și mediile sociale. Alături de ei au mers Daumier, Millet și mai ales Courbet, adevăratul vizionar care, după 1860, scoate pictura în afara exaltării mistice și abstracției academice devenind unul dintre promotorii și inițiatorii noii estetici în care culoarea capătă un sens expresiv "exprimă ceva prin ea însăși", după cum remarcă Van Gogh, în 1884.<sup>2</sup> Prin lucrările lor, Courbet și ceilalți demonstau că arta adevărată nu are nimic comun cu regula, că subiectele pot și trebuie să fie luate din viața reală, din mediul social în care trăim. La accentuarea și largirea noului drum a contribuit și originalitatea stampelor japoneze, de o mare varietate, bogăție cromatică și tematică, ce au invadat Parisul cu ocazia expozițiilor universale, oferindu-se artiștilor dornici de înnoire nu numai ca sursă de sugestie și inspirație, ci și ca modele, constituindu-se ca o veritabilă revărsare de lumină și originalitate. În felul acesta, pasul spre compoziția liberă, spre oamenii contemporani și natură, spre armonia inedită a culorilor și luminii, era făcut și pe acest drum au pășit Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Camille Pissaro, Alfred Sisley și mulți alți tineri pictori francezi, ale căror lucrări au fost "refuzate" la saloanele oficiale ale academiei și care, reuniți în *Societatea anonimă*, au deschis, în 1874, în atelierul fotografului Nadar, din Paris, prima lor expoziție, eveniment memorabil în istoria artelor, marcând nașterea cu "act" a impresionismului în pictură. De ce cu act? pentru că pornind de la faimosul tablou

<sup>1</sup> Bartók Béla, *Însemnări asupra cântecului popular*, E.S.P.L.A. București, 1956, pag. 54.

<sup>2</sup> Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, pag. 27.

pe care Monet l-a intitulat *Impressionism, soleil levant* (Impresie, soare răsărind), jurnalistul Louis Leroy, în ziarul *Charivari* din 26 aprilie 1874, scandalizat de noutatea și ineditul pe care le aduceau tablourile din "Salonul refuzaților", a etichetat, în derâdere, desigur, drept "impresioniști" pe toți pictorii din grup, definind astfel un curent artistic *Impresionismul ce se va afirma veriginos cu adânci implicații în evoluția ulterioară a artelor vizuale, exercitând pretutindeni o influență incontestabilă, pentru că "cu impresionismul începe într-un fel marea aventură a artei spre abisurile hazardului"*.<sup>1</sup>

Dar să precizăm de la bun început că *Societatea anonimă* nu avea un program, că nu și-a propus să facă "școală", că nu forma un grup omogen și că fiecare pictor aderent era un temperament distinct, cu concepții și preocupări distincte.<sup>2</sup>

Aveau totuși ceva în comun: refuzul la tot ceea ce era scump picturii oficiale: subiecte istorice, mitologice și sentimentale, coloritul tern și întunecos. Aveau, de asemenea, comună, hotărârea de a realiza o pictură actuală, liberă, cu subiecte din realitatea cotidiană ("Nous peignons comme l'oiseau chante. On ne fait pas des tableaux avec des doctrines"<sup>3</sup> spunea Monet), manifestând predilecție pentru peisaje vaporose, pentru cerul pe care norii sunt într-o continuă mișcare și metamorfozare, pentru strălucirea și reflexele apelor mișcătoare, pentru diversitatea nuanțelor și intensităților luminii și a umbrelor, pentru atmosfera irizată, pentru vânt și ceață ... și vaporii. Toate acestea - tematica, atât de nouă - presupuneau descoperirea și abordarea unor noi mijloace de expresie, astfel că impresionistii au statornicit practica plein-air-ului, a realizării picturii în natură, în cadrul natural al infinitelor nuanțe ale culorilor, ale luminilor și umbrelor, descoperind și practicând totodată noi modalități de lucru și principii tehnice picturale inedite: compoziția liberă, esențializarea trăsăturilor și eliminarea detaliilor inutile, diviziunea tonurilor, conturul imprecis, fragmentarea tușei, jocul liber al culorilor luminoase cu umbrele multicolore etc. Marele merit al impresionismului este acela de a fi apropiat arta de natură, considerând-o sursa inepuizabilă de inspirație, punând accentul pe peisagistica senină, pe portretistica luminoasă, fericită. Această apropiere a pictorului impresionist de natură trebuie înțeleasă și privită ca o opțiune generală pentru peisaj, pentru noi dimensiuni ale cromaticii și tușeului, aplicate unei tematici minuțios aleasă, în care adevărul optic-echivalent al percepției

<sup>1</sup> Mircea Deac, *Impresionismul în pictura românească*, Editura Meridiane, București, 1975, pag. 13.

<sup>2</sup> Monet, Sisley și Pissaro erau mai ales peisagiști, Renoir era un pictor al figurii, având cultul luminii, al expresiei senine, candidă și fericite, în timp ce Degas căuta mișcarea ființei umane sau a unui cal, iar Cézanne era maestrul nuanțelor, al peisajelor subtile.

<sup>3</sup> "Noi pictăm ca pasărea care cântă. Cu doctrine nu se fac tablouri". Vezi Joseph-Emil Muller, Frank Elgar, *Un siècle de peinture moderne*, Fernand Hazan éditeur, Paris, 1966, pag. 16.



senzoriale - generează o adevărată explozie de lumină și culoare filtrate prin experiența eului. În impresionism, după Cézanne, "natura vorbește tuturor... Omul poate să lipsească dar cu toate acestea prezența lui să se simtă în peisaj", ca un element component al peisajului. La întrebarea: Ce este impresionismul? el răspunde: "Este amestecul optic al culorilor, înțelegeți? Divizarea tonurilor pe pânză și reconstituirea lor pe retină..."<sup>1</sup>

Inundând lumea de lumină, privind-o poicrom și înregistrând-o ca pe o suită de percepții senzoriale, considerând culoarea drept funcție a contextului, impresionismul a reinnoit tehnica picturală, tematica și mijloacele de expresie, ajungând (aproximativ prin 1880) la o mare finețe și rafinament în surprinderea nuanțată a transformărilor continue ale lumii și atmosferei<sup>2</sup>, dar a devenit din ce în ce mai mult "expresia unui raport foarte limitat între subiect și obiect"<sup>3</sup>, apropiat pozitivismului din gândirea filozofică a lui August Comte. Preocupați de amănunt, impresionistii au pierdut din vedere întregul, au pierdut ceea ce s-ar putea numi imaginea sintetică a lumii, au cultivat o estetică a vizualității pure, deschizând porțile unor direcții estetice noi, fiind punctul de plecare al majorității curentelor artistice de la începutul secolului al XX-lea de la neoimpresionism și fauvism, la abstracționism și suprarealism, cunoscând totodată, o largă răspândire internațională, într-o dezvoltare diferențiată de la o țară la alta în funcție de tradițiile culturale și autenticitatea naturii.<sup>4</sup>

Ca și impresionismul, din aceeași dorință de găsire a unor formule noi, literatura franceză din acest "fin de siècle", cunoscut și sub denumirea de "La belle époque", conturează o serie de direcții estetice și stilistice noi care, sub denumirile de parnasianism, naturalism și simbolism, - toate cu o existență destul de scurtă în comparație cu altele anterioare, dar cu o importanță și o influență deosebit de mare în evoluția și propășirea scrisului artistic și a muzicii - atrag atenția prin atitudinea lor antiromantică și antiacademică și operează modificări substanțiale în structura, forma, fondul și mijloacele de expresie caracteristice.

Așa de pildă, parnasianismul<sup>5</sup> a apărut în poezia franceză ca o reacție împotriva artei suprasaturate de abuzuri, canoane și legi academice, împotriva sentimentalismului, a excesului de fantezie și a digresiunilor prolixе sau prozaice,

<sup>1</sup> Ernst Fischer, *Necesitatea artei*, Editura Meridiane, București, 1968, pag. 87.

<sup>2</sup> Claude Monet a pictat catedrala din Rouen în 24 de ipostaze, dovedind o acuitate și precizie uluitoare în surprinderea schimbărilor intensității luminii și umbrei.

<sup>3</sup> Ernst Fischer, op. cit. pag. 87.

<sup>4</sup> Ultima expoziție (1886) la care nu a participat nici Monet, nici Renoir, nici Sisley, marchează sfârșitul epocii impresioniste. Vezi A. Schaeffner, *Debussy et le peintre*, în *Debussy et l'évolution de la musique au XX-ème siècle*, Paris, 1965, pag. 153.

<sup>5</sup> ... de la Parnas, munte în vechea Eladă, considerat de grecii antici drept lăcaș al muzelor și loc sacru al întâlnirilor zeilor, zeițelor și nimfelor. Tot aici se presupune că se afla fântâna inspirației poetice Hypocrena. Parnasianismul în poezie și-a luat denumirea de la de la antologia poetică *Parnasul contemporan* (1876) care reunea poezii de Ch. Baudelaire, Th. Gautier, Leconte de Lisle, Th. de Banville, supranumiți "patriarhii Parnasului" și alții.

parcitate de unii romantici. Adepți ai formulei "artă pentru artă", și pornind de la virtuozitățile stilistice din Orientalele lui V. Hugo, parnasienii au înlocuit modelul real cu abstracțiunea, au cultivat o artă de interior, au creat o poezie absconsă, obscură și aluzivă, cu îngrijorătoare simptome de sterilitate, impunând forme fixe ale poeziei, absolutizând latura formală, promovând, după formularea lui M. Gorki "o poezie glacială, afișând o frumusețe statuară a formei și pentru care perfecțiunea acesteia era mai presus de orice"<sup>1</sup>, mulțumindu-se cu lumea aparențelor (forme, culori, dimensiuni), urmărind totodată cizelarea expresiei în sensul realizării aceluia farmec și încântări pure, conform consemnului parnasian: să fii bun meșteșugar, să-ți faci meseria cu o cinste deplină.

Hiperbolei romantice i se adăuga astfel estetismul parnasienilor impunându-se ca necesară o corecție în favoarea adevărului și a realității directe, corecție ce a inaugurat-o naturalismul care se însărcinează să o realizeze, chiar dacă pentru a-și atinge ținta nu ezită să facă apel la teze revendicative din arsenalul științelor medicale, și la metode și procedee specifice anchetei sociale și sociologice. Estetica naturalistă vizează cuprinderea realului sub toate laturile sale, astfel că noua literatură (de preferință romanul) este o literatură demascatoare, în care se dezvăluie mizeria umană din toate mediile sociale. Fără a urmări criteriul selecției, naturalismul a făcut loc în literatură urâtului, imoralității, dovedind că ei, naturaliștii, nu ezită să se adreseze realității - așa cum este ea - celor din păturile umile ale societății, cu tipuri și caractere, cu fapte și gânduri din însăși mentalitatea și cadrul lor de viață. Practicând tehnica descriptivismului social naturalismul a tins spre zugrăvirea realității, a insolubilei sfâșieri tragice a societății contemporane.

Pe aceeași linie estetică se înscrie și atitudinea simbolistilor care extind inspirația în lumea reală și complexă, determinând o lărgire a tematicii poeziei prin investigarea unor zone ale existenței umane neexplorate (melancolia parcurilor autumnale, nostalgia plecărilor, tavernele sordide). "Născut în parte din repulsia stărnită în spiritele delicate de către naturalism", simbolismul "s-a complăcut să etaleze nu sub forma activă și lirică a cântului, ci sub înfățișarea literară sau livrescă a peisajului emblematic, sau a simbolului, visurile cele mai firave ale vieții interioare"<sup>2</sup>, considerând că fiecare obiect ar putea fi mesagerul sau apanajul unei idei. Tălmăcitor al semnificațiilor ascunse ale lumii, prin intermediul obiectelor și fenomenelor înconjurătoare, poetul - susțineau simbolistii - poate realiza noi valori pe care le descifrează cu intuiția unui inițiat. Astfel că ei vor pune accentul pe valoarea de simbol și alegorie a cuvintelor a căror încărcătură sonoră și emoțională, au darul de a acumula calități senzoriale dintre cele mai diverse. Anticonformist, antiacademic dar și antinaturalist, simbolismul a valorificat la maximum rezervele de subtilă și rafinată expresivitate a limbajului, nuanțele, aluzia și forța evocatoare

<sup>1</sup> Romeo Alexandrescu, *Debussy*, Editura muzicală, București, 1967, pag. 37.

<sup>2</sup> Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, Editura pentru literatură universală, București, 1966, pag. 265.



a cuvintelor, virtualitățile lor muzicale, conform crezului formulat de Paul Verlaine: "de la musique avant toute chose".<sup>1</sup>

Și, cu toate că, odată cu năzuința spre o artă totală atotcuprinzătoare a practicat uneori în versificație o orchestrație savantă, simbolismul reprezintă, de fapt, "o redescoperire a esenței poeziei: poezia ia cunoștință de nobletea ei. Nu se poate pricepe nimic din toată poezia modernă dacă se face abstracție de simbolism."<sup>2</sup>

De noile direcții și tendințe ale picturii și literaturii franceze de la sfârșitul secolului al XIX-lea nu au fost străini nici muzicienii, pentru că aceeași bătaie se ducea și pe tărâmul artei sunetelor. Aici lupta se dădea, în principal, împotriva influenței covârșitoare și atotstăpânitoare a wagnerismului care își întindea tentaculele și cuprindea tot mai mult teritoriu european.

Contactul cu pictura impresionistă și cu poezia simbolistă, triumful senzației, cultul faptului material și al notației rapide a impresiei și mișcării fugitive, libertatea în creație, culoarea sonoră nouă, ineditul mișcărilor cromatice, pe o ritmică dedusă din ritmul atmosferei și al universului, vor exercita o puternică influență asupra muzicienilor conducând la o adevărată seducție pentru înlănțuirile ce sugerează mișcare și acțiune, transparență și irizare. Claritatea și eleganța, calități specifice muzicii franceze încă din vremea lui Couperin și Rameau, sunt reactualizate și aduse în prim planul expresiei muzicale, la acestea adăugându-se și discreția și delicatețea care vin și fac joncțiunea cu estetica picturii impresioniste, realizându-se astfel "saltul" în creația lui Claude Debussy și Maurice Ravel, exponenți de seamă ai noii orientări din muzica franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Debussy și Ravel opun romantismul filozofant, confesiv și exuberant, o muzică transparentă, subtilă, de o intensă vibrație și izvorâtă din jocul luminii pe luciul apei, din mișcarea și ritmul nemăsurat al atmosferei, al norilor, din strălucirea grădinilor în soare și din multe alte zone ale existenței, deducând expresia și transformând-o în muzică în special prin apelarea la simțul olfactiv "ca poartă a sufletului", după expresia lui Leonardo da Vinci, spre înțelegerea asociată muzicii.

<sup>1</sup> "Muzica înaintea tuturor lucrurilor" cerea Paul Verlaine în poemul său *Art poétique*, din volumul *Jadis et naguère* (1885).

<sup>2</sup> Nicolae Manolescu, în vol. *Plumb* de G. Bacovia, Editura pentru literatură, București, 1965, pag. IX.

## CLAUDE ACHILLE DEBUSSY (1862-1918)

"Debussy nu ne-a fost dascăl ci un ademenitor puternic."

Constantin Brăiloiu

De aproape o sută de ani, impresionismului - atunci când se referă la muzică - i se asociază un nume: Debussy, menit să illustreze superlativele unei sensibilități naționale în plină contemporaneitate, punct crucial unde se intersectează principalele drumuri venind din trecut cu cele ce duc înainte pierzându-se la orizontul viitorului. Arta lui Debussy, moment de apogeu în muzica franceză, este arta unui spirit înalt și singular; este inegalabilă, interpretabilă și inconfundabilă, măreață și impunătoare totodată, întruchipând un curent, pe care după ce l-a inaugurat, l-a dominat autoritar, în care, și din care, a realizat tot ce-a fost posibil, epuizându-i toate virtualitățile, prezentându-ni-l apoi ca pe orizontul închis al unei insule învăluite în ceață, oferit umanității ca pe un giuvaer a cărui strălucire străpunge timpul istoric și în fața căruia vibrează întreaga lume muzicală.

Fără extravagante facile, fără supralicitarea unor maniere componistice pe cât de neobișnuite în aparență, pe atât de inutile în artificul impertinent pe care îl presupun, muzica lui Debussy, realizată în tonuri de lumină și culoare sonoră incarnate "timpilor ritmați", după expresia compozitorului, "este cea a evocării și nu a descriției, a sugestiei și nu a reprezentării"<sup>1</sup>, este arta unui modern de cea mai autentică factură și originalitate, modernitatea lui nefiind rezultatul descoperirilor spectaculare, șocante, ci a unei selecții subtile operate într-o vastă anterioritate, conjugată cu contemporaneitatea, ale căror limite se întind între modalul liturgic medieval și cel folcloric contemporan, păstrând fondul sonantic tradițional, pe care îl lărgeste, îmbogățindu-l cu noi agregate, cu care operează liber, în afara oricărui postulat artistic și al oricărei rigori și legi prestabilite, într-o surprinzătoare selecție și topire sintetizatoare în care se includ într-o transfigurare spiritualizată chiar și sugestii wagneriene, rămânând totuși departe de orice tradiție ce le-ar duce la pastişă, păstrându-și nelatere personalitatea și eul artistic, național francez, până la ultimele clipe ale existenței sale când singur se autodefinia "Claude Debussy musicien français" devenind pentru francezi "Claude le France". Și așa cum numele lui Verdi devenise simbolul mișcării italiene de eliberare națională, tot astfel cel al

<sup>1</sup> În: *Dicționar de termeni muzicali*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984, pag. 236.



lui Debussy a ajuns, la cumpăna celor două veacuri, un simbol pentru că prin el prestigiul muzicii franceze a fost din nou înălțat pe una din cele mai înalte culmi ale lumii muzicale. Pentru că, traversând perioada marilor efervescențe stilistice, în care lumea muzicală europeană era dominată de spectrul mitului wagnerian, cunoscător profund al trecutului și prezentului și având perspectiva viitorului, Debussy înfruntă curajos riscul și cu superbă mândrie creează o artă de o frumusețe suavă, evitând spectaculosul și realizând-o într-o inefabilă delicatețe.

În ce măsură muzica lui Debussy este sau nu impresionistă, este o problemă ce încă se mai discută pornindu-se mai întâi de la constatarea că cele două arte, pictura și muzica operează cu categorii estetice și cu sisteme semiotice diferite, și apoi de la faptul că însuși compozitorul respingea epitetul de "impresionist".<sup>1</sup> Este adevărat că muzica lui avea adesea un aer enigmatic oferind posibilitatea unei interpretări sofisticate sub semnul unei antologii obscure, dar, contextul cultural francez, omogen, dat de inițiativa impresionistă din pictură, de viziunea simbolistă din pictură, de viziunea simbolistă din poezie și de renașterea națională muzicală, explică definirea și devenirea muzicii lui Debussy. Adeziunea sa la noua estetică, e drept, se produce treptat, pe măsura acumulării noilor mijloace de expresie pe care le descoperă în domeniul melodiei, armoniei și ritmului dintr-o necesitate interioară de exprimare și ca urmare a unor tendințe generale de îmbogățire a limbajelor muzicale, combinațiile și agregatele sale fiind puse în relație directă cu o anumită tematică (natura, sursă inepuizabilă de inspirație) și modalități proprii de abordare și realizare (preferința pentru transparentă, irizare și arabesc, conturul imprecis al formei, limbajul armonic inedit pulverizarea timbrală etc.) specifice esteticii impresioniste și simboliste. Toate acestea fac ca muzica lui Debussy, în ceea ce are ea esențial, să fie înțeleasă astfel, Debussy fiind considerat creatorul impresionismului în muzică, chiar dacă atitudini preimpresioniste au fost semnalate cu mult timp înaintea sa. Pentru că, așa cum notează Alfred Cortot, Debussy "avea un dar atât de perfect în a fixa cu ajutorul sunetelor impresiile vizuale, fie directe, fie sugerate de imaginație, de artele plastice sau de literatură, încât a putut să dea întreaga măsură a artei sale într-un domeniu de senzații care până atunci fusese închis pentru muzică".<sup>2</sup>

Totodată noi, astăzi, privind creația lui Debussy și analizând-o din perspectiva celor aproape o sută de ani care au trecut, putem să privim lucrurile obiectiv și să le clarificăm ca atare spre o cât mai justă cunoaștere și înțelegere. Așadar, opinăm pentru impresionism pentru că muzica lui Debussy este totuși "o minunată pictură muzicală - căci aceasta este realitatea: pictură pentru urechi și nu pentru ochi."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Jean Barraqué, *Debussy*, Edition du Seuil, Paris, pag. 157

<sup>2</sup> Alfred Cortot, op. cit. pag. 13.

<sup>3</sup> Leonard Bernstein, *Cum să înțelegem muzica*, Editura muzicală, București, 1982, pag. 178.

Saint-Germain-en Laye, din apropierea Parisului, este localitatea în care s-a născut, la 22 august 1862, Claude Achille Debussy primul copil al soților Manuel-Achille și Victoria Sofia Debussy, tineri căsătoriți debutanți în comerțul cu porțelanuri.

Două evenimente au fost hotărâtoare în devenirea muzicală a lui Debussy: primul, mutarea întregii familii la Paris (1864) în prejma pictorului Achille Arosa, nașul familiei, care intuind înclinațiile copilului, i-a oferit prilejul începerii studiului pianului cu prof. Cerutti și, al doilea, întâlnirea cu Marie Mauté de Fleurville, o fostă elevă a lui Frédéric Chopin, care a acceptat să-l inițieze în arta pianului, găsind în elevul său un talent de excepție cu o evoluție surprinzătoare astfel că îl îndrumă spre conservator unde, în același an (1872) este admis, învingând într-un concurs la care au mai participat încă cinci candidați.

În cei doisprezece ani petrecuți în conservator, Debussy a studiat: solfegiu cu Albert Lavignac, compoziția cu Ernest Guiraud, pianul cu Antoine Marmontel, armonia cu Émile Durand și orga (doar câteva luni) cu César Franck, atrăgând atenția acestora prin natura sa muzicală sensibilă, de mare vibrație, dublată de un excepțional simț și gust al combinațiilor și succesiunilor armonice libere, pe o ritmică complexă, remarcate în improvizațiile la pian și în temele de compoziție, cu o constantă tendință spre ineditul inspirației.

Primii ani de studii i-au adus primele succese: premiul întâi și medalia pentru solfegiu (1876), premiul al doilea la pian (1877), premiul întâi la acompaniament (1880) și nici o recompensă la... armonie, cu toate că i se recunoșteau calitățile de "bun armonist, puțin cam fantezist, multă ușurință și vervă", după cum nota în 1880 profesorul Auguste Basille.<sup>1</sup>

Avid de cunoaștere, Debussy studiază cu perseverență creațiile înaintașilor și ale contemporanilor săi căutând să se mențină cât mai departe de influențe și să-și păstreze nealterată personalitatea artistică. La aceasta se adaugă șansa ce i s-a oferit ca în ciuda lipsurilor materiale, să poată călători prin câteva țări europene, prilej de cunoaștere și îmbogățire spirituală. S-a întâmplat ca profesorul său, Marmontel, să-l recomande Filaretovnei von Meck (marea admiratoare a lui Ceaikovski) care în călătoriile sale estivale era însoțită de o numeroasă suită, printre ei aflându-se și muzicieni, Debussy fiind "pianistul casei". Astfel că în

<sup>1</sup> Despre ineditul construcțiilor sale armonice vorbesc numeroși profesori și elevi ai conservatorului parisian, care l-au ascultat pe Debussy, evidențiind, în special, "înălțările extrem de libere și de ciudate... Năpustindu-se asupra claviaturii, Debussy așternea furtunos pe pian ciorchine de octave, cvinte și septime paralele, agregate succesive de disonanțe nerezolvate, false relații, none și undecime pe toate treptele, perorând în fața colegilor uluiți: "Să rezolvăm acorduri disonante! Aud? Cvinte, octave consecutive prohibite. Pentru ce? mișcările paralele condamnate iar sacro-santa, mișcarea contrară preamărită. În cinstea cui?"

Vezi, Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 19-20.



această calitate vizitează Elveția, Italia (1880) și Rusia (1881 și 1882) unde ia contact și are revelația muzicii ruse, a artei noi și proaspete a compozitorilor din Grupul celor cinci, a căror elemente folclorice (melodice și armonice modale) îl fascinează. Dar deocamdată evită utilizarea acestor sugestii în creațiile proprii. Era încă elevul conservatorului și trebuia să se supună normelor și regulilor. Din această perioadă datează și primele compoziții: *Trio în sol major*, scris pentru formația Filaretovnei von Meck, o serie de melodii și *Simfonia în sol minor*.

Pianist și compozitor în egală măsură, Debussy atrage atenția profesorilor săi prin maniera originală a interpretărilor armonice, prin concepția sa nouă asupra modului de a concepe compoziția muzicală.

Înconjurat de Marmontel și de Ambroise Thomas, director al conservatorului în acea vreme, Debussy participă în 1883 la concursul pentru Premiul Romei. Prezentând cantata *Le Gladiateur* (Gladiatorul) Debussy obține doar al doilea mare premiu, oferindu-i-se însă certitudinea unei posibile reușite depline. Aceasta se realizează în anul următor (1884) când scena lirică *l'Enfant prodigue* (Fiul risipitor), pe un text de Edouard Guinand, îl încununază cu Marele Premiu al Romei, juriul fiind prezidat de Charles Gounod.

Drept urmare, conform prevederilor regulamentului concursului, în 1885, pleacă la Roma pentru o perioadă de patru ani, la Villa Medici, unde se acomodează foarte greu cu ambianța și regimul impus. De aici, trimite academiei două lucrări: *Zuleima* după *Almazor* de Heine, o odă simfonică, și poemul pentru cor și orchestră *Le printemps* (Primăvara) inspirat după Botticelli, lucrări pe care juriul academiei le găsește bizare, înțelegibile și inexecutabile, cu "tendință pronunțată, prea pronunțată chiar, înspre căutarea straniului".<sup>1</sup>

La Roma cunoaște muzica lui Palestrina și Orlando di Lasso, fără a se entuziasma prea mult, și îi ascultă pe Liszt care "folosește pedala ca un mod de a respira".

Iată însă că, în 1887, nemaiputând suporta atmosfera stagnantă și situația de "pensionar" al Villei, Debussy se reîntoarce la Paris, cu doi ani înaintea termenului stabilit, fiind din ce în ce mai atras de poezia simbolistă, pe care o cunoscuse încă din anii petrecuți la Roma, frecventând, acum, cenaclurile organizate la Librăria de artă independentă și reuniunile literare organizate de Mallarmé.

Respectându-și obligațiile față de Academie, de la Paris, trimite pe adresa acesteia încă două lucrări: *La demoiselle élue* (Domnișoara aleasă) pe un text de Rossetti și *Fantezia pentru pian și orchestră*, pe care compozitorul a retras-o din repetiție.

În anul următor (1888), Debussy călătorește la Bayreuth unde se entuziasmează în fața artei wagneriene, pentru ca după numai un an (1889), să

<sup>1</sup> Jean Barraqué, *Debussy*, Édition du Seuil, Paris, pag. 61.

întreprindă un nou voiaj, de "dewagnerizare"<sup>1</sup>, dovedindu-se din ce în ce mai receptiv la sugestia rusă, care în acea perioadă i se potrivea cel mai bine. La aceasta se adaugă sugestia exotică, pe care o primește cu ocazia vizitării expoziției universale organizată la Paris, în același an, 1889, unde ia contact cu arta Extremului Orient, cu muzică javaneză, cu sonoritățile de gamelan, afirmând că "muzica javaneză posedă un contrapunct pe lângă care cel al lui Palestrina nu este decât un joc de copil"<sup>2</sup>, o muzică eliberată de regulile academice europene, făcând din Debussy primul muzician modern care a fost fascinat de exotisme (muzica extra-europeană).

Înconjurat constant și dezinteresat de arhitectul Vasnier, un adevărat protector și de soția acestuia, Marie Blanche Vasnier, o cântăreață cu o voce de o rară frumusețe și extensie, căreia îi dedică prima versiune din *Fêtes galantes*, Debussy își afirmă din ce în ce mai pregnant personalitatea neacceptând nici un compromis de la gândirea sa estetică.<sup>3</sup>

Tot acum schițează câteva lucrări: opera *Rodrigue et Chimène* după *Cidul* de Corneille, pe care ulterior o abandonează, *Preludiul, interludiu și parafrază finală pentru După amiaza unui faun și Ariettes oubliées* (Ariete uitate) o lucrare ce figurează printre primele lucrări realizate după sejurul roman, *Mica suită* pentru pian și *Suite bergamasque*.

Să mai menționăm un fapt, anume că, tot în 1889, este admis în Societatea Națională de Muzică, unde, în 1893, i se prezintă prima lucrare importantă: *Cvartetul de coarde*, legând o strânsă și trainică prietenie cu Ernest Chausson, Gustav Charpentier, Eugène Isaye ș.a.

Atras din ce în ce mai mult de poezia simbolistă, în 1893, Debussy se apropie de drama *Pelléas și Mélisande*, de Maurice Maeterlinck și, după ce obține aprobarea autorului de a fi adaptată la un libret de operă, trece de îndată la lucru.

Eveniment memorabil, anul 1894 aduce prima audiție a preludiului simfonic *După amiaza unui faun* și consacrarea definitivă a compozitorului în elita creatorilor francezi originali.

Ascensiunea sa este continuată în 1899, cu prima audiție a Nocturnelor pentru orchestră, pentru ca apoi, în 1902, să aibă loc premiera operei *Pelléas și Mélisande*, la Opera Comique, înregistrând un adevărat triumf, ce i-a adus celebritatea în întreaga lume.

Pe aceeași linie estetică și stilistică se înscriu și celelalte realizări: *Stampe* (1904), *Marea* (1905), *Iberia* (1909), *Martiriul Sfântului Sebastian* (1911), *Preludiile pentru pian* (1911-1913) ș.a.

<sup>1</sup> Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 44.

<sup>2</sup> Jean Barraqué, op. cit., pag. 75.

<sup>3</sup> "Vreau să lucrez - îi scria Debussy lui Vasnier - pentru a crea o operă originală iar nu pentru a nimeri mereu pe aceleași drumuri..."



Copleșit de evenimentele anilor 1915-1916, Debussy compune mai puțin, în comparație cu perioada precedentă, în maniera sa stilistică observându-se o ușoară tendință spre clasicizarea limbajului și a expresiei, în sensul specificității franceze de tip Couperin și Rameau. Acum, apar trei din cele șase sonete proiectate pe a căror copertă a semnat: "Claude Debussy, musicien français" și Studiile pentru pian, ultimele mari realizări ale unui muzician de excepție. Tot acum, o veche boală, ascunsă de compozitor, începe să evolueze ireversibil, aducându-i sfârșitul, care se produce la 26 martie 1918 (în aceeași zi și lună ca Beethoven!). A fost înmormântat în cimitirul Père Lachaise, pe ultimul drum fiind însoțit doar de câțiva prieteni, iar după un an, a fost reînhumat în cimitirul Passy.

### Gândirea estetică debussyană

"Iubesc prea mult muzica pentru a vorbi  
de ea altfel decât cu pasiune"

Cl. Debussy

Fără a fi creat un sistem estetic încheiat și finit, Debussy, excelentul compozitor și interpret, a fost, în aceeași măsură, muzicolog și gânditor asupra fenomenului muzical. Concepțiile și principiile sale estetice răzbat din rândurile numeroaselor articole publicate în periodicele vremii și din bogata sa corespondență purtată cu prietenii și colaboratorii săi, o bună parte din ele, cele mai semnificative, fiind selectate de compozitor și publicate postum (1921), în volumul intitulat *Monsieur Croche antidilettante* (Domnul Croche antidiletant), în care Debussy, prin sensibilitatea sa rafinată, prin ascuțimea percepției și franchețea exprimării, oferă unul din cele mai pilduitoare exemple de competență și probitate profesională în critica muzicală.

Ca Schumann și Liszt, ca Berlioz și Wagner, Debussy vorbește despre muzică așa cum spunea el "cu pasiune", cu sinceritate, pentru că "o iubește prea mult", pentru că este compozitor și o cunoaște în toate sensurile și tocmai de aceea militează pentru însăși rațiunea existenței sale.

Dar, mai mult decât ceilalți, Debussy se detașează prin atitudinea sa nonconformistă, antirutinieră și antiacademică. Și deși își manifestă admirația pentru compozitori preclasici și clasici, pentru Wagner și cei din interiorul culturilor muzicale naționale, Debussy militează (pledează) pentru o muzică nonepigonă, în afara tiparelor riguroase, declarându-se împotriva formelor arhitecturale consacrate de predecesori, considerându-le drept o stavilă în desfășurarea liberă a imaginației și a trăirilor interioare, fiind convins că "muzica

nu este prin esența ei un lucru care să curgă într-o formă riguroasă și tradițională. Ea este culoare și timpi ritmați".<sup>1</sup>

Și totuși, Debussy se pronunță pentru simfonie. Însă spre deosebire de Wagner care vedea în *Simfonia a IX-a* de Beethoven sfârșitul simfonismului pur, Debussy, căruia și lui i se părea că de la Beethoven încoace dovada inutilității simfoniei se făcuse, - ... că "la Schumann și Mendelssohn ea nu mai este decât o repetare respectuasă a acelorași forme, deja cu mai puțină vlagă", găsește, din contră, că "*A noua*" era o indicație genială, o dorință grandioasă de a mări, de a elibera formele obișnuite conferindu-le dimensiuni armonioase de frescă".<sup>2</sup>

Se impune însă să precizăm că acesta era un argument în pledoaria sa pentru modernitate, pentru continua dezvoltare a artelor în pas cu spiritul contemporan, pentru muzică conformă legilor și naturii umane, izvorâtă din comuniunea artistului cu natura, susținând că "nu există decât o muzică și aceasta își trage din ea însăși dreptul la existență".<sup>3</sup>

De altfel, pentru Debussy natura este o adevărată religie, este sursa inepuizabilă de inspirație "pentru că muzica este apropiată de natură, mai mult decât orice." În viziunea sa, "singuri muzicienii au privilegiul de a cuprinde poezia nopții și a zile, a pământului și a cerului, de a recrea atmosfera și ritmul mărețului freamăt al naturii".<sup>4</sup>

Această comuniune om-natură la Debussy este atât de necesară încât susține cu convingere că "muzica este o matematică tainică ale cărei elemente participă la infinit. Ea - spune Debussy - redă adecvat mișcarea apelor, jocul valurilor iscat de vânturile care se schimbă: în privința muzicalității nimic nu se poate compara cu asfințitul soarelui. Pentru cel ce știe să privească cu sentimentul, aceasta este cea mai bună lecție de dezvoltare a temei muzicale. Această lecție este înscrisă într-o carte insuficient folosită de muzicieni: cartea naturii".<sup>5</sup>

Aceste convingeri izvorăsc la Debussy din fondul comun al esteticii impresioniste și simboliste, ducându-le la o distanțare categorică de orice filiație tradiționalist-romantică, întreaga sa creație fiind o fremătătoare imagine sonoră a naturii. Tocmai acestea sunt cauzele care îl îndreaptă pe Debussy spre programatism, căruia îi conferă sensuri noi, originale, de sub pana sa muzica devenind "culoare și timpi ritmați", o adevărată revărsare de lumină și frumusețe într-o deplină armonizare a frumosului particular cu cel artistic în convingerea sa că "în muzică a picta înseamnă a cânta".<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Vezi în: W. Berger, op. cit. pag. 187.

<sup>2</sup> Claude Debussy, *Domnul Croche antidilettant*, Editura muzicală, București, 1965, pag. 32.

<sup>3</sup> Vezi în Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 177.

<sup>4</sup> A. Alșvang, *Debussy*, Moscova, 1935, pag. 52.

<sup>5</sup> A. Alșvang, op. cit., pag. 52.

<sup>6</sup> În: Romeo Alexandrescu, op. cit. pag. 164.



Deosebit de prețioase sunt și referirile sale privind opera, gen supus, mai ales în secolul al XIX-lea atâtor transformări de ordin estetic și arhitectural. În această privință poziția sa este precizată clar, fără echivoc, încă din anul 1889, după întoarcerea de la Bayreuth când într-o convorbire cu profesorul său, Ernest Guiraud, spunea: "Nu sunt tentat să imit ce admir la Wagner. Eu concep altfel forma gramatică: muzica începe acolo unde cuvântul este neputincios, muzica există pentru a exprima inexprimabilul; aş vrea ca ea să pară a ieși din neguri și, din când în când să se reîntoarcă în neguri, să fie totdeauna discretă".<sup>1</sup> Pentru aceasta Debussy are nevoie de un poem literar, un poem în care nu argumentul istoric sau anecdotic îl atrage, nici mitul, nici legenda. Atunci, care este poemul ideal? Ne răspunde Debussy foarte clar: "Cel care spunând lucrurile pe jumătate îmi va permite astfel să grefez visul meu pe al lui; care va păstra personaje a căror istorie și fapte nu sunt de nici un tip, din nici un loc; care nu mă va impune despotice de "Scène a faire" și mă va lăsa liber aici sau acolo de a avea mai multă artă decât el și de a-i desăvârși opera... Visez la poeme care nu mă condamnă a săvârși acte lungi, apăsătoare și care să-mi furnizeze scene mobile diverse prin locuri și caractere; unde personajele nu discută, dar se supun vieții și ursitei"<sup>2</sup>, prevestind astfel atmosfera, stilul și ambianța specifice simbolismului din *Pelléas și Mélisande*. Așadar, o nouă viziune asupra muzicii, o nouă estetică, ce presupunea și o nouă gramatică muzicală, cu un limbaj adecvat, pe care Debussy și-l creează în funcție de necesarul ideatic (dedus din lumea peisajului natural, a fantasticului, a copiilor și a oamenilor) și pus în funcția unei exprimări adecvate, în afara oricărui convenționalism și grandilocvențe manieriste; pentru că pentru Debussy" nu există teorie; este suficient să auzi. *Plăcerea este regula*".<sup>3</sup>(s.n)

### Creația

Muzica lui Debussy reprezintă, prin bogăția ei, prin multitudinea înfățișărilor și prin ineditul sonorităților, o realitate complexă, un domeniu vast de cercetare, oferind perspectiva unor variate interpretări prin surprinderea și identificarea, de fiecare dată, a unor elemente ce definesc stilul și concepția unui muzician de rară sensibilitate și rafinament artistic.

Ceea ce surprinde la prima vedere, atunci când analizăm creația lui Debussy, este marea varietate de genuri pe care le-a abordat știut fiind că, în Franța, până la Comuna din Paris, domnea autoritar opera și că abia după acest eveniment, odată cu înființarea Societății Naționale de muzică, s-a pus tot mai

<sup>1</sup> Jean Barraqué, op. cit., pag. 73.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Jean Barraqué, op. cit., pag. 74.

insistent accentul pe crearea unei adevărate tradiții naționale în toate genurile muzicale. Din acest punct de vedere, Debussy urmează linia lui Saint Saëns și Franck, deși în unele compartimente inspirația și spiritul său creator a poposit mai mult decât altele.

Surprinde, apoi, unitatea stilului, într-o neîncetată tendință de perfecționare și purificare, de exteriorizare a gândirii sale componistice într-o exprimare liberă, elocventă, rostirile sale având acel ton învăluitor, misterios, conferit de freământul sonorităților sale deduse din atenta și confidența ascultare a naturii.

### Miniatura vocală

Un admirabil sens poetic hrănește spiritul și sensibilitatea lui Claude Debussy de-a lungul întregii sale activități creatoare. El provine, pe de o parte, din însăși natura și structura sa psihică, pe de altă parte, din contactul direct și permanent cu arta poezilor simbolști la ale căror cenacuri participa ca unul dintre principalele particularități ce-l definește ca un demn reprezentant al liricii vocale franceze moderne, cele aproape optzeci de melodii create de-a lungul vieții sale evidențiind lirismul unui mare maestru al tălmăcirii sincere și adevărate a versului în muzică.

La început, s-a apropiat de versurile parnasienilor Théodore de Banville, Alfred de Musset, Paul Bourget, Leconte de Lisle, Stéphane Mallarmé ș.a. atras de frumusețea în sine a versurilor și a conjugărilor lor exterioare, în exaltarea sa adolescentină nefiind preocupat decât de realizarea unor înălțări sonore frumoase, corecte, și cât mai apropiate de expresia textului. Astfel, melodia *Nuit d'étoiles* (Noapte înstelată, 1878) pe versuri de Th. de Banville este de factură tradițională, cu predominarea cântului, într-o structură simplă (A, B, A) foarte apropiată de stilul lui Gounod și J. Massenet. Asemănătoare ca stil și expresie sunt și melodiile următoare: *Piérrot* și *Zéphyr*, ambele tot pe texte de Th. de Banville, *La belle au bois dormant* (Frumoasa din pădurea adormită, 1881), pe versuri de Vincent Hyspa, *Rondeau* (Rondo, 1881), pe versuri de Alfred de Musset, *Beau soir* (Seară frumoasă), *Romance* (Romantă) și *Les cloches* (Clopotele, 1883), pe versuri de Paul Bourget, pentru ca în melodia *Apparition* (Apariție, 1884) pe versuri de Stéphane Mallarmé să anunțe deja o nouă concepție componistică ce va caracteriza creațiile următoare.

În această melodie, Debussy realizează o mai pregnantă legătură a cântului său cu muzicalitatea și ritmul poeziei lui Mallarmé. Motivele melodice aici pot fi considerate simboluri muzicale care corespund pasajelor textului și expresiei simboliste: ambianța melancolică, tristețea, teama etc., alături de o ușoară tendință



picturală ce-i va deveni una dintre principalele particularități caracteristice stilului său.

Și o altă constatare: după această melodie, Debussy își organizează melodiile în cicluri, legate mai puțin prin conținutul poetic și cel muzical cât mai ales prin unitatea stilistică. Ajuns la convingerea că "muzica nu este dublură a versului", că "ea îi creează o dimensiune nouă"<sup>1</sup>, Debussy se apropie de poezia simbolistă a lui Paul Verlaine (în special) și a lui Charles Baudelaire, de "arta lor de a face să vibreze rezonanțe multiple, după cum spunea Paul Dukas, așa încât majoritatea compozițiilor sale "sunt astfel simboluri ale simbolurilor dar exprimate printr-o vorbire prin ea însăși atât de bogată, atât de personală, încât atinge uneori elocința unui verb nou, purtând în sine propria-i lege și adesea mai inteligibilă decât poemul ce comentează"<sup>2</sup>, evidențiind predilecția compozitorului pentru arabescuri.

Pe versurile lui Paul Verlaine, Debussy a creat două serii de *Fêtes galantes* (Serbări galante), care, deși aflate la distanță mare în timp unele de altele (prima, 1884, refăcută în 1892<sup>3</sup> și a doua în 1904), sunt foarte unitare ca stil, compozitorul concepându-le ca un tot. Dovadă stau limbajul muzical și motivul privighetorii care este expus atât în prima melodie *En sourdine* (În surdină) din prima serie, cât și în ultima melodie, *Colloque sentimental* (Colocviu sentimental) din seria a doua.<sup>4</sup>

Sonoritatea versului verlainean, virtualitățile lui expresive, forța lui de sugestie, i-au permis compozitorului crearea unor adevărate tablouri sonore, în care muzica are meritul de a-i întări expresia, de a-i duce mai departe sensul, în profunzime, în emoțional și frumusețe.

Prima melodie, expresia unei iubiri constante, se impune prin modul personal de înțelegere a poeziei iubirii, evidențiind predilecția compozitorului pentru arabesc și atracția spre modal, această piesă fiind clădită pe structura primului mod gregorian.

Interesantă este a doua melodie, *Fantouches* (Paiațe) în care apar personaje din *Commedia dell'Arte* (Scaramouche, Pulcinella, Bolonais), prin ironia fină și accentele de grotesc pe care Debussy le strecoară, prin ritmurile de chitară pe care le sugerează în acompaniament, prin predilecția sa pentru "joc", înțeles nu ca un dans, ci ca o succesiune de evenimente necesare în evoluția obiectelor sonore în spațiu și timp. Un interes aparte îl prezintă piesa a treia, *Clair de lune* (Clar de lună), al cărui titlu este reluat în *Suite bergamasque*, titlul acesteia fiind determinat de primele două versuri ale melodiei.

<sup>1</sup> În: Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 76

<sup>2</sup> Ibid., pag. 77.

<sup>3</sup> În prima versiune, ciclul cuprindea melodiile: *Pantomimă*, *În surdină*, *Mandolină*, *Clar de lună* și *Paiațe*.

<sup>4</sup> Acest sentiment ciclic nu mai apare în nici o lucrare vocală a lui Debussy.

Este o melodie ce contrastează cu celelalte prin ambianța ternă și deprimantă, redată printr-o muzică reținută, menținută în pp. și p. cu înlanțuiri armonice remarcabile.

A doua serie de *Serbări galante* apare după premiera operei *Pelléas și Mélisande* (1902), astfel că evidențiază o treaptă superioară atinsă în ascensiunea sa artistică. Cele trei melodii: *Les ingénus* (Ingenuii), *Le faune* (Faunul) și *Colloque sentimental* (Colocviu sentimental), vădesc o mai mare libertate în construcția melodică (prin utilizarea mult mai rafinată a arabescurilor), în arhitectură, în organizarea structurilor și, mai ales, în jocul armonic care creează și sugerează atmosfera, printr-o mai subtilă și colorată orchestrație pianistică. Nu întâmplător! În paralel, creează primele două mari capodopere ale sale: *Cvartetul de coarde* și *Preludiu la după amiaza unui faun*.

Între cele două serii de *Serbări galante*, Debussy creează *Ariettes oubliées* (Arii uitate, 1888), pe versurile lui Paul Verlaine, o suită de șase melodii: trei "Ariette", cărora le adaugă melodia *Chevaux de bois* (Cai de lemn) și două *Aquarelles*: *Green* și *Spleen*, melodii de rezonanță pictural-impresionistă, la a căror realizare participă sonoritățile pianului concepute ca un sistem de simboluri cu o puternică forță de sugereare.

Pe aceeași linie se înscriu și cele *Cinq poèmes* (Cinci poeme, 1890) pe versuri de Charles Baudelaire: *Le balcon* (Balconul), *Harmonie du soir* (Armonie de seară), *Le jet d'eau* (Fântâna țâșnitoare), *Recueillement* (Reculegere) și *La mort des amants* (Moartea amantilor), simțitor influențate de stilul wagnerian (încercare de adaptare a prozodiei franceze stilului declamatoriu), ca și *Arietele uitate*, toate compuse în perioada în care era pasionat de *Tristan și Isolda*.

Poezia lui Baudelaire, străbătută de fiorul melancoliei tainice, i-a inspirat lui Debussy o muzică de atmosferă, cu rezonanțe sensibile, de mare rafinament și naturalețe, astfel că pe acest fond poetic ideal, "pictează" sonor stări de spirit și psihologii comune sau stinghere. Din ciclu se desprinde piesa a treia, *Fântâna țâșnitoare*, ca fiind cea mai originală, așintind, prin factura armonică și pianistică, de *Reflexe în apă*.

Au urmat, apoi, cele patru melodii: *De rêve...* (Despre visare), *De grève...* (Despre țărm), *De fleurs...* (Despre flori), *De soir...* (Despre seară), cuprinse în ciclul intitulat *Proses lyriques* (Proze lirice, 1893), pe versuri proprii, în care Debussy încearcă să fie ceea ce preconiza Wagner - compozitor și poet - reușind să realizeze un ciclu de o unitate perfectă a textului, în relație directă cu starea de spirit a creatorului și într-o desăvârșită decantare muzicală.

Remarcabilă este partida pianului în care epuizează toate posibilitățile pianistice, producând impresia unor compoziții de sine stătătoare, cu melodii adăugate, vis-à-vis de preocuparea compozitorului de a înlocui termenii dinamici și indicațiile agogice cu o terminologie franceză.

De o neasemuită frumusețe și într-o desăvârșită realizare muzicală este ciclul *Trois chansons de Bilitis* (Trei cântece ale lui Bilitis, 1897) alcătuit din



melodiile: *La Flûte de Pan* (Flautul lui Pan), *La chevelure* (Cosîta) și *Le tombeau de Naiades* (Mormântul naiadelor), pe versurile prietenului său, poetul Pierre Louys, toate într-o desfășurare lentă. În special melodia *Cosîta* (Assez lent) se înscrie printre cele mai frumoase melodii din lirica franceză modernă, un adevărat model de expresie melancolică, de măiestrie și siguranță în a transforma reveria în meditație profundă, pasională.

După 1900, creația lui Debussy cunoaște o nouă dimensiune stilistică. Atât limbajul, cât mai ales arhitecturile sale muzicale se clasicizează, în melodie apropiindu-se tot mai mult de expresivitatea și sensul vechiului chanson francez. Poeții cărora li se adresează corespund acestei viziuni estetice. Ei sunt Charles d'Orléans (1391-1456), François Villon (1431-1463) și Tristan l'Hermite (1604-1658). Pe versurile lor, Debussy a creat cele *Trois chansons de France* (Trei cântece din Franța, 1904), cele *Trois Poèmes de Tristan l'Hermite* (Trei poeme de Tristan l'Hermite, 1910) și cele *Trois ballades de François Villon* (1910). Scrise în spirit clasic și preclasic, foarte apropiate de universul muzicii lui Rameau, melodiile amintite mai sus păstrează caracterul modal, linia melodică fiind în maniera recitativului, adaptată însă liber metrilor poeziei, uneori chiar opusă acestora, lăsând nealterate raporturile interioare, cele mai subtile, ale textului, pe care le evidențiază constant.

În aceeași manieră preclasică sunt realizate și cele *Trois chansons* (Trei cântece, 1908) pentru cor mixt a cappella, pe versurile lui Charles d'Orléans, cunoscute și în transcripția pentru voce solo cu acompaniament de pian.

De o cu totul altă manieră sunt cele *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (Trei poeme de Stéphane Mallarmé, 1913) a cărui poezie l-a încântat prima dată, compunând *Preludiu la după amiaza unui faun*. De data aceasta Debussy nu urmărește realizarea unui ciclu unitar prin ideatica poetică ci, pur și simplu, transpunerea în muzică a celor trei poeme alese: *Soupir* (Suspîn), *Placet futile* (Plângere neîntemeiată) și *Éventail* (Evantai). Primele două melodii sunt tonale, în timp ce a treia, prin lipsa armurii, prin intensă cromatizare și vehicularea liberă a structurilor armonice, se situează în sferile atonalismului.

Ultima melodie creată de Debussy, *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* (Crăciunul copiilor care nu mai au cămin, 1915), pe versuri proprii, reprezintă cea mai de seamă realizare a compozitorului în domeniul miniaturii vocale, fiind totodată și ultima afirmare a predilecțiilor sale modale în domeniul cântului acompaniat de pian. Transparența și acuratețea scriiturii, simplitatea și expresia lapidară, alături de acompaniamentul discret, pun în valoare și urmăresc "să nu se piardă nici un cuvânt din textul dictat de rapacitatea inamicilor". "Este singurul meu mod de a face războiul", spunea Debussy<sup>1</sup>, exprimându-și atitudinea față de măcelul sălbatic declanșat în 1914.

<sup>1</sup> Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 83.

## Creația instrumentală și de cameră

### a. Pentru pian

Mulți dintre marii compozitori au fost în același timp și pianiști de excepție, dedicând instrumentului lor pagini nemuritoare, înscrise definitiv în patrimoniul muzicii universale; dar nici unul dintre ei nu a reușit într-o asemenea măsură ca Debussy să-l supună voinței sale și să-l transforme în confident intim, în voce a eului său interior, în mijloc de a comunica tainic și discret. Pianist desăvârșit, Debussy cânta într-un fel unic, atingând maximum de rafinament și măiestrie în subtilizarea și sublimarea sonorităților instrumentului, în folosirea pedalei. "Nici unul dintre marii pianiști auziți de mine", spunea Paul Dukas, "nu m-ar putea face să-l uit pe Debussy. Sunetele porneau cu atâta naturalețe din degetele lui încât, chiar când erau abia murmurate, străbăteau cu vibrația lor adânc și pâlpâiau îndelung în spațiu. Apele pedalelor dădeau infinit de delicate gradații tonurilor, iar un *forte*, deși străin de orice brutalitate, prindea puteri de tunet".<sup>1</sup>

Găsind în pian instrumentul ideal pentru exprimarea gândurilor și sentimentelor sale, Debussy i-a consacrat cele mai multe lucrări, în majoritate forme miniaturale, dar cuprinzătoare și convingătoare pentru definirea sa solistică lentă dar continuă. Nu întâmplător se apreciază că "Debussy ar fi rămas un mare compozitor, chiar dacă ar fi scris, asemenea lui Chopin, numai muzică pentru pian."<sup>2</sup>

Primele compoziții: *Rapsodie* (1878), *Dans igiton* (1880), *Visage* (1881), *Vals romantic* (1881), *Nocturnă* (1882), *Tarantela styriana* (1882) și *Două arabescuri* (1882) evidențiază latura lirică și romantică a tânărului muzician, "îmbibat" cu muzică de Schumann, Grieg, Chopin și Massenet, lăsând însă, pe parcurs, să se strecoare discret și unele combinații armonice și ritmice noi, dictate de natura sa, de spiritul său înnoitor. Evoluând uimitor de repede, Debussy trece mai întâi la gruparea pieselor sale în serii, suite și cicluri în convingerea că "piesele detașate au cusurul de a păstra aerul provizoratului și zac, orfane, prin toate colțurile."

Ceea ce urmează acum sunt: *Petite suite* (Mica suită, 1889) pentru pian la patru mâini, alcătuită din: *En bateau* (Pe corabie), *Cortège* (Cortegiul), *Menuet* și *Balet*; *Suite bergamasque* (Suita bergamască, 1890), al cărui titlu a fost sugerat de primele două versuri ale melodiei *Clar de lună* din seria întâi

<sup>1</sup> Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 45.

<sup>2</sup> Ibidem, pag. 84.



din Serbările galante<sup>1</sup>, alcătuită din: *Preludiu*, *Menuet*, *Clar de lună* și *Passe pied*, lucrări realizate cu un mare rafinament și măiestrie componistică, de factură clasico-romantică, desigur, dar cu o vădită tendință de detașare și de independentizare stilistică printr-o mai pronunțată utilizare a unor combinații armonice și ritmice noi, prin încercarea de lărgire a tiparelor tradiționale și *Marche écossaise* (Marș scoțian, 1891) pe o temă populară, pentru pian la patru mâini<sup>2</sup>, un fel de Ianus care privește cu o față spre trecutul apropiat încheind o etapă de impresionante acumulări, iar cu cealaltă spre viitor anunțând un stil nou și o măiestrie componistică puternic individualizată.

Dintre acestea atrage atenția piesa a treia, *Clair de lune* (Clar de lună) din *Suita bergamască* atât prin titlul său romantic impresionist cât și prin realizarea muzicală de o rară frumusețe melodică și armonică, cu învăluitoare contraste de umbre și lumini.

După acestea, în creația pianistică a lui Debussy intervine o pauză de zece ani, timp în care atenția compozitorului este concentrată asupra unor ample partituri (*Cvartetul de coarde*, *Preludiu la după amiaza unui faun*, *Trei nocturne* și opera *Pelléas și Mélisande*), mari capodopere ale genurilor respective, adevărate repere stilistice, definitorii pentru compozitor, pentru muzica franceză și europeană de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Revenirea la muzica pentru pian, în 1901, se produce, așadar, în urma unei maturizări și a unor însemnate acumulări și experimentări în planul sonanței muzicale. Scriitura sa acum este mult mai net conturată, pe suprafața muzicii sale - emanație a unor ingenioase plăsmuiri - apărând nedisimulată marea diversitate de mijloace menite să evidențieze o complexă lume de senzații.

Este interesant de observat că această a doua perioadă de creație pianistică a lui Debussy, cuprinsă între anii 1901 și 1916, comparată cu prima (1875-1900), este foarte bogată, înscriind totodată cele mai reprezentative lucrări, organizate în cicluri.

Ea este marcată de suita intitulată simplu: *Pour le piano* (Pentru pian, 1901) alcătuită din trei piese (*Preludiu*, remarcabil prin ghirlandele de arabescuri pe care le utilizează într-o continuă contrapunctare armonică cu ingenioase modulații de amplă respirație; *Sarabanda*<sup>3</sup>, cu arhaismul său conferit de transparența modală a sonorităților și *Toccata*, piesă de virtuozitate într-o uniformă desfășurare ritmică, din care răzbate decorativismul său constant și nobil) rostiri ample, emanații ale unei fantezii debordante.

<sup>1</sup> "Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masque et bergamasque..."

<sup>2</sup> Mai târziu lucrarea a fost orchestrată, fiind cunoscută mai ales în această versiune.

<sup>3</sup> *Sarabande*, compusă în 1894, este cea mai apreciată piesă a suitei. Ea a fost creată sub influența lui Erik Satie, (*Trois sarabandes*) de la care împrumută procedeul utilizării acordurilor paralele (septime și none).

De aceeași factură este și piesa pentru două pian la patru mâini intitulată *Lindaraja* (1901), o lucrare de circumstanță, dominată de ritmul habanerei în care creează noi efecte armonice prin utilizarea acordului de trei sunete alăturate<sup>1</sup>.

De un inedit seducător este următoarea suită de trei piese intitulată sugestiv *Estampes* (Stampe, 1903) alcătuită din: *Pagodes* (Pagode), *La soirée dans Grenade* (Seara în Grenada) și *Jardins sous la pluie* (Grădini sub ploaie) venită să confirme noua "ars poetica pianistică" a lui Debussy, în care forța de sugestie este dată nu numai de titlurile ce invocă artele plastice cu străluciri picturale ci mai cu seamă de utilizarea oarecum stranie și totuși convențională a sonorităților exotice, a modurilor pentatonice, a succesiunilor armonice (cvarte, cvinte, secunde) într-o continuă devenire cromatică, a subtililor efecte asigurate de manevrarea dibace și originală a celor două pedale ale pianului.

Prima "stampă", *Pagode*, evocă sonor Extremul Orient, fiind expresia admirației lui Debussy manifestată orchestrelor gamelan din Indonezia prezente prin expozițiile universale din 1889 și 1900 și evidențiază predilecția compozitorului pentru succesiuni melodice pentatonice; în timp ce "stampă" a doua, *Seara în Granada* are o desfășurare constantă pe un ritm de *Habanera*, cu inflexiuni melodice specifice folclorului spaniol; iar cea de-a treia, *Grădini sub ploaie*, o "stampă" realizată cu multă finețe și rafinament, transpunere sonoră a imaginii ploii, a jerbelor de stropi irizați în căderea lor pe frunzele și crengile copacilor din grădina Luxemburg din Paris, una dintre cel mai apreciate piese din întreaga creație a compozitorului, utilizează fragmente din două cântece din repertoriul copiilor *Dodo*, *copilul do* și *Nu mai mergem la pădure*, foarte cunoscute în Franța.

Cele două piese: *Masques* (Măști) și *L'Île joyeuse* (Insula veselă), ambele scrise în 1904, lucrări ample și cuprinzătoare în planul ideatic<sup>2</sup>, îl apropie pe Debussy de "punctul culminant al belșugului de sunete și al rafinamentelor infinit de schimbătoare în gradații și colorit"<sup>3</sup>, pe care îl atinge în *Images* (Imagini) pentru pian, două serii de câte trei piese compuse prima în 1905, a doua în 1907, după cele mai noi date și după cele mai recente descoperiri ale chimiei "armonice" după mărturisirile autorului.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Același procedeu l-a folosit și Maurice Ravel în aceeași perioadă, disputându-și prioritatea cu Debussy. Vezi: Eberhard Klemm Vorwort, în *Debussy Klavierwerke IX*, Edition Peters, 1973.

<sup>2</sup> "În *Măști* trăiește și se frământă o adevărată comedie italiană" remarcă Alfred Cortot. Vezi Alfred Cortot, op. cit., pag. 17. *Insula veselă*, o piesă inspirată de tabloul lui Antoine Watteau (1684-1721), *Îmbarcarea pentru Citera*.

<sup>3</sup> Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 92.

<sup>4</sup> Într-o scrisoare către E. Durand din 19 aug. 1905. Vezi Eberhardt Klemm Nachwort, în: *Debussy Klavierwerke Band IV Images pour piano*, Editions Peters, Leipzig, 1970, pag. 60.



Fără a respecta ideea de ciclu, Debussy grupează în *Imagini* aspecte diferite, de o mare varietate, contrastante în planul tematicii dar uimitor sudate prin unitatea stilului, a limbajului și a mijloacelor de expresie. Predomină virtuozitatea în toate piesele, dar virtuozitatea lui Debussy nu este numai de natură tehnică ci mai ales de atmosferă, de măiestrie a redării fine, voalate a armoniilor de estompări a contururilor melodice și arhitecturale, de sugerare și de creare a "imaginii" sonore.

Iată, spre exemplu, prima imagine, din prima serie, *Réflexes dans l'eau* (Reflexe în apă), ingenioasă construcție sonoră edificată pe fundamentul a trei sunete tematice cu armoniile sale subtile, luminoase și strălucitoare de o fermecătoare poezie, în care arcurile și desfășurările melodice sugerează luciul și transparența apei care absoarbe lumina, pe care apoi, ca o oglindă, o reflectă sonor în spațiu. Este unul dintre cele mai autentice tablouri muzicale ce răspunde idealului estetic impresionist, muzica, aici, devenind, într-adevăr, "culoare și timpi ritmați".

*Hommage à Rameau* (Omagiul lui Rameau), a doua imagine, contrastează cu prima prin expresia voit evocatoare pe care o realizează, prin desfășurarea lentă și gravă "dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur"<sup>1</sup>, după cum notează Debussy la începutul partiturii, o evocare sentimentală, prin numele lui Rameau, definind o epocă de mare glorie a muzicii franceze.

Surprinzătoare este a treia imagine, *Mouvement* (Mișcare), în sensul de desfășurare ritmică, aparent insignifiantă prin desenul ritmic ostinat de optimi pe care suprapune un freamăt de triolete de șaisprezecimi, în care Debussy realizează o pulsație ritmică constantă motorică ce va cunoaște noi dimensiuni și forme în creațiile lui Stravinski, Bartók, Casella și alții.

Cea de-a doua serie, alcătuită din : *Cloches à travers les feuilles* (Clopote printre frunze), imagine a toamnei, în care sunetele clopotului răzbat printre frunzele care cad, emoționantă prin expresia sa blândă, liniștită și fremătătoare, dată de melodia și armoniile ce se construiesc pe sunetele unor scări hexatonale, *Et la lune descend sur le temple qui fut* (Și luna luna coboară pe templul care a fost), imagine evocatoare a trecutului istoric, realizată într-o formă liberă cu melodii de structură pentatonică și *Poissons d'or* (Pești de aur) o adevărată apoteoză a naturii în mișcare, deși apare doar după doi ani de la crearea primei serii, este complet diferită atât prin planurile tonale și tempouri cât și printr-o accentuată tendință de simplificare a scriiturii, de renunțare la ornamente în favoarea unei mai accentuate limpeziri în direcția neoclasicismului.

În această zonă stilistică se situează și *The Children's Corner* (Colțul copiilor, 1908), o suită de șapte miniaturi programatice, dedicată unicului său copil prin următoarele cuvinte: "Micii și dragei mele Chouchou, cu scuzele duioase ale tatălui ei pentru ceea ce va urma". Izvorâtă dintr-un sentiment de aleasă duioșie și

<sup>1</sup> "În stilul unei Sarabande dar fără rigoare".

umor, de candoare și discretă blândețe pentru lumea inocentă a copilăriei, lucrarea cuprinde următoarele piese: *Doctor Gradus ad Parnassum*, *Jimbo's Lullaby* (Cântecul de leagăn al elefantului Jimbo), *Serenade for the Dolle* (Serenadă pentru păpușă), *The Snow Is Dancing* (Zăpada dansează), *The Little Shepherd* (Micul păstor) și *Golliwog's Cake-walk* (Dansul lui Golliwog), realizate într-o scriitură pianistică impecabilă, concordantă ca expresie cu titlurile amintite, în afara oricărei preocupări pentru virtuozitate, însă cu o vădită intenție de a obține maximul de efect coloristic, prin subtilizarea timbrului pianului, a sonorităților pedale, printr-o originală cizelare și nuanțare în scopul interpretării muzicale.

Mai puțin importante pentru creația sa, *Sur le nom de Haydn* (Pe numele lui Haydn) și *La plus que lent* (Mai mult decât lent), sunt două piese scurte, ambele compuse în 1909, prima, pentru suplimentul muzical al revistei *Société Internationale des Musiciens*, apărut sub titlul *Omagii lui Haydn*, cu ocazia aniversării centenarului lui Haydn și a doua, un vals-parodie ce contrastează puternic cu *Colțul copiilor* și mai ales cu ceea ce urmează, cele două cărți de *Preludii* pentru pian.

Urmând modelele înaintașilor săi (Bach și Chopin), Debussy reia concepția romantică a preludiului într-o accepțiune nouă, programatică și creează cele două cărți de *Préludes* (prima în 1910, a doua în 1913) controlând cu precizie și siguranță substanța emoțională, pasională, aparent sentimentală, într-o învăluire pictural-impresionistă. În felul acesta, preludiul, formă fixă, improvizatorică la Debussy, exprimă caracterul său efeciv, preliminar și se transformă într-o necesitate și modalitate de comunicare a unor extrem de diverse impresii, sentimente și trăiri determinate de variatele aspecte programatice de factură impresionistă pe care le abordează, desprinse din viață, natură, farmecul legendelor, opere picturale sau poetice etc.

Interesantă ne apare concepția programatică a preludiilor la Debussy. Urmărind ca interpretul, presupunând că este un excelent pianist ce realizează totul la prima citire să nu fie influențat de nici un imperativ emoțional, compozitorul plasează titlul anecdotic, descriptiv sau poetic, la sfârșitul piesei (în paranteze) de parcă ar spune: "Iată ce am vrut să redau în muzica mea". De altfel, piesele din ambele cărți se remarcă tocmai prin intimismul lor deliberat, Debussy însuși precizând că unele piese (*Dansatoarele din Delphi* și *Pași pe zăpadă*, de pildă) nu vor putea fi interpretate decât "entre quatre yeux".

Fiecare carte cuprinde câte douăsprezece preludii, ce se supun unei voințe constante de variere a decorului sonor, de reînnoire auditivă obținută printr-o continuă alternare de contraste și evidențiere a unor efecte pianistice surprinzătoare. Astfel, prima carte cuprinde: ... *Danseuses de Delphes* (*Dansatoarele din Delphi*), desfășurare lentă și gravă cu succesiuni de acorduri paralele, realizând imaginea radioasă și sacră a unei procesiuni din vechea Attică; ... *Voiles* (aici cu sens de corăbii cu pânze), o splendidă fantezie realizată pe structuri hexatonale, într-o mare varietate de tempo-uri și indicații de interpretare;



... *Le vent dans la plaine* (Vântul în câmpie) o splendidă pagină descriptivă după primul vers al poemului lui Paul Verlaine, *C'est l'extase...*; ...*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Sunetele și miresele plutesc în aerul serii), o gingașă descriere a unei serii de vară, în ritm de vals, în ton cu poezia lui Baudelaire *Harmonie du soir*<sup>1</sup> (Armonia serii), titlul fiind al treilea vers al poeziei, cu dese schimbări de mișcare și nuanțe; ...*Les collines d'Anacapri* (Colinele de la Anacapri), evocare a sudului napolitan, prin strălucitorul ritm de tarantelă și intonațiile unui cântec popular pe care compozitorul îl citează, în partitură cerând să fie interpretat "Avec la liberté d'une chanson populaire"; ...*Des pas sur la neige* (Pași pe zăpadă), trist și lent în care "ritmul trebuie să aibă valoarea sonoră a unui fond de peisaj trist și înghețat"<sup>2</sup>; ... *Ce qu'a vu le vent d'ouest* (Ce a văzut vântul de apus), viziune fantastică a unei furtuni pe mare; ...*La fille aux cheveux de lin* (Fata cu părul bălai), o parafrază sonoră a unui cântec scoțian de de Leconte de Lisle; ... *La sérénade interrompue* (Serenada întreruptă), pe un interesant ritm de chitară, amintind de *Maja enamorada* a lui Granados; ...*La cathédrale engloutie* (Catedrala scufundată), viziune sonoră fantastică a unei legende bretone despre catedrala din orașul Armorique al provinciei Ys, scufundată în mare, o piesă de mare popularitate, foarte reprezentativă pentru stilul pianistic impresionist, prin prezența armoniilor de cvarte, cvinte și octave paralele, secunde și septime, acorduri alunecate, nuanțe și intenții caracteristice, necesare creării imaginii de profunzime, de înălțare și cufundare, pe fondul sonor al clopotelor unei catedrale medievale, o piesă de armonie pură, de cea mai originală factură, un adevărat unicat în întreaga literatură a pianului; ...*La danse de Puck* (Dansul lui Puck), într-o desfășurare capricioasă dar lejeră, din care răzbat ironia și ghidușile celebrului erou shakespearian; ...*Minstrels* (Mepestreli, Trubaduri), "evocare umoristică și genială a atmosferei de music-hall"<sup>3</sup>.

A doua carte de *Préludes* apărută în 1913, continuă problematica și, în mare parte, linia stilistică a preludiilor din prima carte. Același programatism de inspirație liberă, impresionistă, tălmăcit muzical printr-un limbaj adecvat, original și personal, ce tinde spre vizualizarea imaginii cu armonii ambigue, într-o extrem de liberă alcătuire și bizară asociere, cu linii sonore a căror forță de sugestie este surprinzătoare, lăsând însă să se întrevadă și o mai accentuată preocupare pentru profunzime și sobrietate pentru realizarea unor arhitecturi simple și clare.

...*Brouillard* (Neguri), "o pâclă de sonorități, de tonalități care se confundă, suspendate în suprapunerea la secundă mică"<sup>4</sup>; ... *Feuilles mortes*

<sup>1</sup> Vezi Baudelaire, *Les fleurs du mal* (Florile răului), Ed. pentru literatură universală, București, 1967, pag. 152.

<sup>2</sup> Vezi indicația din partitură. Debussy, *Préludes*, 1 Livre, Edition Peters, Leipzig, 1969, pag. 25.

<sup>3</sup> Alfred Cortot, op. cit., pag. 27.

<sup>4</sup> Ibid.

(Frunze veștede), un preludiu "Lent et mélancolique", imagine sonoră tristă și dezolantă a unei toamne târzii; ...*La puerta del vino*<sup>1</sup> (Poarta vinului), după numele unei taverne spaniole din Alhambra<sup>2</sup>, în "mișcare de Habanera, cu bruște opuneri de extremă violență și de dulce patimă"; ...*Les fées sont d'exquises danseuses* (Zânele sunt minunate dansatoare), tablou fantastic de cea mai autentică factură impresionistă inspirat de o ilustrație la o carte de pictorul englez Arthur Rackham; ...*Bruyères* (Bălării), asemănător ca desen melodic și atmosferă cu *Fata cu părul bălai*; ... *Général Lavine-éccentrique* (General Lavine-excentric), o combinație de umor și clovnerie grotescă, compusă în onoarea celebrului dansator acrobat american Lavine; ...*La terrasse des audiences du clair de lune* (Terasa audiențelor clarului de lună), "una dintre lucrările cele mai profund muzicale cele mai deosebit de sensibile ale lui Debussy"<sup>3</sup>, o piesă de atmosferă, menținută în nuanțe stinse (pp. ppp. p. niciodată f.); ...*Ondine* (Ondine), inspirată de o acuarelă de același Rackham, "unul din momentele de culme din feeria scrisului debussyan"<sup>4</sup>, cu structuri transparente, diafane, de un mare rafinament și simț al atmosferei; ... *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* (Omagiu lui Samuel Pickwick Esquire, Perpetual President, Member of the Pickwick Club), un omagiu ironic adus personajului principal din romanul lui Charles Dickens, în care utilizează începutul imnului național englez; ...*Canope* (Canope, urne funerare antice), cel mai scurt dintre cele douăzeci și patru de preludii, desfășurare calmă și tristă, meditativă și dureroasă cu succesiuni de acorduri paralele; ... *Les tierces alternées* (Terțe alternante) un titlu ermetic ce generează o fermecătoare fantezie muzicală, ce îndeplinește toate atributele unui studiu de tehnică pianistică; și ... *Feux d'artifices* (Focuri de artificii), cel mai amplu preludiu, ce încheie festiv și maestuos însuflețit de sentimente naționale (în final citează un fragment din Marseilleza), această capodoperă adevărată premieră în muzica franceză. Acestea sunt cele douăzeci și patru de preludii pentru pian ale lui Debussy, tablouri muzicale, adevărate poeme, creații ale unui mare pictor și poet al pianului, al artei sunetelor.

Odată cu ultimele preludii, creația pianistică a lui Debussy intră într-un proces de clasicizare a trăsăturilor impresioniste, vizibilă atât în gândirea componistică și construcția arhitecturală cât și în cea a expresiei de ansamblu. Acest proces apare mai accentuat în suita pentru pian care urmează intitulată *Six épigraphes antiques* (Șase epigrafe antice, 1914)<sup>5</sup> alcătuită din șase miniaturi programatice "rude mai mici ale

<sup>1</sup> După o ilustrată primită de la M. de Falla.

<sup>2</sup> Vezi indicațiile din partitură.

<sup>3</sup> Alfred Cortot, op. cit., pag. 28.

<sup>4</sup> Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 107.

<sup>5</sup> O primă versiune a epigrafelor a apărut în 1900, fiind o muzică pentru două harpe, două flaute, celestă și percuție, destinată să acompanieze o reprezentare scenică a unor poeme din *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys (1870-1825).



unor Preludii<sup>1</sup>, încercare originală de a transpune muzical o serie de "mesaje ale antichității", păstrate de-a lungul secolelor sub forma unor inscripții în piatră sau metal. Cu titlurile împrumutate din colecția *Chansons de Bilitis* a prietenului său, poetul Pierre Louys, suita evidențiază parfumul și mai ales culoarea arhaică antică alături de caracterele noilor prefaceri stilistice reflectate în alcătuirea melodică clară și pregnantă, cu funcție tematică, cu unele intenții de tratare ciclică (melodia din primul epigraf re apare în ultimul), în armonie și polifonie, în construcția arhitecturală și în dispoziția timbrală.

Cele șase epigrafe antice sunt: *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* (Pentru invocarea lui Pan, zeul vântului de vară), compus "în stilul unei pastorale", după indicația din partitură, cu o melodie pentatonică, cu un contur precis, brodat pe o structură modală, cu armonii paralele (acorduri de trei sunete), cu o mică repriză; *Pour un tombeau sans nom* (Pentru un mormânt fără nume) cu tema asemănătoare ca desen și contur melodic cu tema din *Preludiu la după amiaza unui faun*, o muzică meditativă, tristă, de atmosferă și liniște (nuanțe numai de p. și pp.); *Pour que la nuit soit propice* (Pentru ca noaptea să fie prielnică) o invocare a nopții, o nocturnă în tot ceea ce are ea mai caracteristic: *Pour la danseuse aux crotale* (Pentru dansatoarea cu crotale), de o mare suplețe în afara rigorilor de interpretare, transparentă și foarte clară ca scriitură; *Pour l'égyptienne* (Pentru egipteancă), cu armonii de cvarte și secunde în mers paralel, pe o pedală sincopată, procedeu asemănător cu cel din tabloul *Un vechi castel*, din suita *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski și *Pour remercier la pluie au matin* (Pentru a mulțumi ploii de dimineață), cu succesiuni de cvinte paralele în mers treptat, cu monotonia voit realizată prin menținerea unei "ceți" armonice pe sunete repetate, alăturate, la semiton, adevărate clustere în extenso, după care re apare din primul epigraf.

Un alt pas în direcția clasicizării trăsăturilor impresioniste îl reprezintă tripticul *En Blanc et Noir*<sup>2</sup> (În alb și negru, 1915), adăugat creației sale după o perioadă de inactivitate determinată de decepția pricinuită de declanșarea primului război mondial. Cele trei piese sunt scrise pentru două pian la patru mâini și, lucru mai rar întâlnit la Debussy, sunt dedicate unor prieteni aleși, dedicațiile fiind însoțite de câte un epigraf semnificativ.

Astfel, prima piesă, dedicată lui Serge A. Koussevitsky, are drept motto un fragment din libretul operei *Romeo și Julieta* de Gounod. A doua piesă, dedicată locotenentului Jacques Charlot, ucis de dușmani la 3 martie 1915, are epigraful luat din *Balada împotriva dușmanilor Franței* de François Villon, iar a treia, dedicată lui Igor Stravinski, începutul poemului lui Charles d'Orléans, textul fiind folosit

<sup>1</sup> Alfred Cortot, op. cit., pag. 33.

<sup>2</sup> Inițial, cele trei piese s-au numit: *Capricii în alb și negru*, aluzie (se pare) la celebrele *Caprichos* de Goya. Titlul actual este destul de echivoc. Poate că înseamnă: "pe clape albe și negre", dar poate, de asemenea, să se refere la cele două tonuri fundamentale: "alb și negru".

deja de Debussy într-unul din cele trei coruri ale sale create în 1901 ("Yver, nous n'est qu'un vilain").

Vorbind de semnificația culorilor "alb și negru", am putea aprecia că cea mai "neagră" este piesa a doua, în care epigraful, dedicația, expresia muzicală, indicațiile de mișcare și nuanțe (Lent-Sombre, pleintif ș.a.) alături de citarea de mai multe ori a coralului *Ein fester Burg ist unser Gott* de Luther, creează cadrul și atmosfera unei muzici încărcate și apăsătoare. Din păcate suita este prea puțin cunoscută cu toate că valoarea ei este incontestabilă, făcând parte din cele mai minunate pagini vizionare create de Debussy.

Următoarea lucrare dedicată pianului, *Douze études* (Douăsprezece studii, 1915), marchează punctul terminus al creației pentru pian a lui Debussy, consacându-l pe compozitor printre cei mai de seamă reprezentanți ai pedagogiei pianistice moderne alături de Chopin, Liszt și Scriabin, studiile sale având darul de a oferi cheia rezolvării și depășirii numeroaselor dificultăți din pianistica debussyană, un adevărat compediu de virtuozitate pianistică modernă. Scrise "À la mémoire de Frédéric Chopin (1810-1849)", studiile lui Debussy sunt de o originalitate frapantă atât prin problemele de tehnică ce și le propune să le rezolve (Pentru cel cinci degete; Pentru terțe; Pentru cvarte; Pentru sexte; Pentru octave; Pentru cele opt degete; Pentru scări cromatice; Pentru broderii; Pentru note repetate; Pentru sonorități opuse; Pentru arpeggiile compuse; Pentru acorduri), cât și prin substanța lor muzicală și factura artistică ce depășește de cele mai multe ori scopul didactic inițial. Se cuvine, de asemenea, a fi evidențiată precizarea compozitorului de a prezenta studiile fără nici o digitație, pornind de la convingerea că "a impune o digitație, în mod logic, nu se poate adapta diferitelor conformații ale mâinii".<sup>1</sup>

Rețineră în abordarea lor? Poate. Însă nu este departe ziua când *Studiile* de Debussy vor deveni cartea de căpătâi a fiecărui pianist ce se vrea a fi "mare".

## b. Muzica de cameră

Restrânsă numeric, creația de cameră a lui Debussy înscrie două mari repere stilistice, aflate la distanță de peste douăzeci de ani unul de altul. *Cvartetul de coarde în sol minor opus 10* (1883) și cele *Trei sonate* (*Sonata pentru violoncel și pian*, 1915; *Sonata pentru flaut, violă și harpă*, 1916 și *Sonata pentru vioară și pian*, 1917) între acestea înălțându-se marile sale creații, capodopere ale muzicii impresioniste, operă matură și originală a unui autentic autor.

Pregătit de *Intermezzo pentru violoncel și pian* (1878), de *Nocturna pentru vioară și pian* (1881) și de *Trio în sol minor* (1881), *Cvartetul de coarde*, în

<sup>1</sup> Debussy, *Douze études*, Edition Peters, Leipzig, 1970, pag. 5.



sol minor opus 10 (singura lucrare a lui Debussy cu număr de opus) păstrează structurile clasice tradiționale evidențiind, totodată, în cadrul lor, însemnatele transformări pe care Debussy, fără a suprasolicita mijloacele de expresie, le-a realizat în planul expresiei muzicale. De la început atenția este reținută de pregnanța tematică și economia de mijloace de expresie, de construcția ciclică a cvartetului, la baza lucrării stând o temă unică; expusă în prima parte, *Animé et très décidé*, în formă de sonată tratată liber, improvizatoric, cu motive scurte ce prin metamorfozări ritmice, armonice, polifonice și de tempo, evoluează continuu spre o anumită expresie dorită. Acțiunea este continuată în partea a doua, *Assez vif et bien rythmé*, un veritabil scherzo în formă de lied compus construit pe temeuriile tematice ale primei părți (Vezi tema violei, măsura a treia), "de o poezie într-adevăr foarte delicată și de o supremă gingășie de gândire" - după caracterizarea lui Paul Dukas<sup>1</sup>, cu accentul pus pe evidențierea efectelor timbrale (alternări de arco și pizz.), cu un moment culminant de mare complexitate ritmică în măsura combinată de 15/8.

Paleta sonoră se schimbă în partea a treia, *Andantino, doucement expressif* în formă de lied simplu, dominat de sonorități învăluitoare surdinate, în nuanțe stinse cu melodii clare, încredințate preferențial violei într-o măiestrită înveșmântare armonică și polifonică.

Contrastând cu partea anterioară, *Finalul, Très mouvementé et avec passion*, debutează cu două scurte episoade introductive, *Très modéré* și *En animant peu à peu* și se construiește pe temeuriile tematice ale primei părți, căreia îi conferă noi sensuri prin desfășurare ritmică și impetuoșitate, muzica devenind exuberantă, strălucitoare.

Adevărată culme a genului în muzica franceză și un reper stilistic în muzica europeană, *Cvartetul în sol minor* rămâne singular în creația lui Debussy, ca la Franck Fauré, o insulă izolată pe suprafața muzicii sale, deoarece "dintr-un foc, el epuizase virtualitățile aplicabile în cadrul cvartetului de coarde. O a doua lucrare de acest gen n-ar fi avut rost".<sup>2</sup>

Într-adevăr n-ar fi avut rost să se repete, astfel că în anii care au urmat, Debussy a părăsit muzica de cameră la care nu s-a mai întors decât târziu, în 1915, când, conform unui proiect al său, urma să realizeze "Six sonates pour divers instruments, composées par Claude Debussy Musicien Français".<sup>3</sup> Din păcate însă, din cele șase sonate proiectate nu a reușit să scrie decât trei: *Sonata pentru violoncel*

<sup>1</sup> Vezi Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 131.

<sup>2</sup> Berger, G.W., *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Editura muzicală, București, 1970, pag. 227.

<sup>3</sup> "Șase sonate pentru diverse instrumente, compuse de Claude Debussy, muzician francez". Acestea sunt precedate de câteva lucrări instrumentale. Astfel, în 1904 a compus *Două dansuri pentru harpă*, în 1910 *Rapsodia pentru clarinet și pian* și, în 1912, *Syrinx*, o piesă scurtă pentru flaut solo.

și pian, *Sonata pentru flaut, violă și harpă* și *Sonata pentru vioară și pian*, arhitecturi sonore extrem de originale, construite liber, în afara esteticii clasico-romantice, în ciuda unor evidente tendințe de găsire a unor soluții de compromis.

Astfel, *Sonata pentru violoncel și pian* (1916) este alcătuită dintr-un *Prolog*, construit pe baza a două teme-fraze, prima cu rol hotărâtor în alcătuirea ciclică a întregii sonate, a doua contrastantă, prelucrarea lor - fără a se supune rigorilor formei de sonată - declanșând o complexă lume de evenimente sonore), *Serenada* și *Final* (Două secțiuni distincte ce se cântă fără întrerupere, *Serenada* fiind o formă de lied tripartit cu o expresie fantastică și cu accente de parodie și *Finalul* o formă liberă de rondo, o narațiune poetică descriptivă într-o rostire lirică ademenitoare). Întreaga sonată, de fapt o suită, se edifică pe principiul ciclic al monotematismului ridicat la rang de modalitate specifică națională franceză.

Pe un plan asemănător se situează și *Sonata pentru flaut, violă și harpă* (1916), cea mai apropiată de idealul estetic impresionist în care Debussy reunește trei dintre cele mai îndrăgite instrumente pentru timbru și culoarea lor. Este cea mai "debussyană" dintre sonatele sale, atât prin expresie cât și prin construcție, exprimând însăși concepția estetică a compozitorului, dorința lui de a scrie muzică în spiritul celor mai valoroase tradiții ale muzicii franceze (epoca lui Rameau). Este lucrarea care poartă denumirea de sonată, în accepțiunea de "per suonare", pentru că cele trei secțiuni: *Pastorale*, *Interludiu* (Tempo di minuetto) și *Final* nu au nici una dintre ele formele consacrate ale sonatei clasico-romantice. Este mai degrabă structura suitei vechi franceze.

Reluarea temelor, înrudirea lor, arabescurile flautului, lejeritatea dansantă a pastoralei și interludiului accentuează caracterul ciclic propriu și specific suitei.

Tot o formă tripartită este și *Sonata pentru vioară și pian* (1917), ultimul dar muzical oferit de Debussy. Un dar ce exprimă forță și optimism, dragoste de lume, de viață, în cadrul unor secțiuni concise, prin procedee specifice. Se remarcă în special simplitatea părții întâi (*Allegro vivo*), o formă mai apropiată de aceea tripartită, decât de forma obișnuită de sonată, cu biritmia din fragmentul *Meno mosso* (Tempo rubato), (2/4 la vioară, peste 3/4 la pian), complexitatea părții a doua, *Intermède* (Fantasque et léger), un fel de scherzo-serenadă în care apar și intonații specifice muzicii spaniole și *Finale* ce debutează cu tema primei părți, un rondo pe un ritm dansant, vioi, exprimând optimism și încredere în viață.

### Muzica simfonică

Pentru Claude Debussy muzica simfonică a fost un alt domeniu al afirmărilor de excepție. Găsea în orchestră o paletă multicoloră capabilă să-i tâlmăcească gândurile și poetica sa originală. Cu toate acestea, numărul lucrărilor sale orchestrale este restrâns pentru că Debussy, ca și Enescu, "nu a publicat decât ceea



ce considera relativ finit" și inedit, partiturile sale relevând muzici care sunt adevărate "matematici tainice unde elementele participă la infinit".<sup>1</sup>

Prima sa lucrare simfonică a fost suitea *Printemps* (Primăvara, 1887), pentru cor (cu gura închisă) și orchestră, concepută în anii de la Roma, fiind inspirată de tabloul *Primavera* de Botticelli, ce "are ca titlu *Primăvara* nu în sens descriptiv ci din punct de vedere uman. Am vrut, ne spune Debussy, să exprim geneza lentă și dureroasă a ființelor și lucrurilor din natură apoi înveselirea lor treptată terminând printr-o eclatantă bucurie de a renaște la o viață nouă".<sup>2</sup> Primită cu răceală de Academie, lucrarea în versiune definitivă pentru orchestră și pian la patru mâini, fără cor evidențiază tendința compozitorului de a împrumuta titluri din natură și de a folosi vocea umană pentru culoarea timbrului său.

Din aceeași perioadă datează și *Fantezia pentru pian și orchestră* (terminată în 1889), o compoziție alcătuită din trei părți (*Andante ma non troppo*; *Allegro giusto*, în formă de sonată, *Lento e molto espressivo*, în formă de lied tripartit și *Allegro molto*, în formă de rondo sonată), tratate ciclic în spiritul tradiției franceze, lucrarea evidențiind în autorul ei un simfonist original, cu un foarte dezvoltat simț al culorilor timbrale proaspete într-o continuă devenire poetică, într-un joc subtil și ademenitor.

Fără a fi avut darul și posibilitatea de a-l consacra pe autorul lor, aceste două experiențe simfonice preced și pregătesc prima capodoperă orchestrală debussyană, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Preludiul la după amiaza unui faun, 1893), eveniment de răsunet mondial, lucrarea constituindu-se într-un veritabil act de naștere al impresionismului în muzică. Inspirat de Egloga lui Mallarmé, *Le faune*, *Preludiul*, într-un plan inițial era prima parte a unui triptic simfonic intitulat *Prélude, Interlude et Paraphrase final sur l'après-midi d'un faune*, un titlu care amintește de alcătuirile similare ale lui César Franck. Din acest proiect Debussy n-a realizat decât prima parte căreia i-a dat denumirea de *Preludiu la după amiaza unui faun* renunțând la *Interludiu și Parafrază* (abia schițate), fiind absorbit de compunerea operei *Pelléas și Mélisande*.

De remarcat că *Preludiul* lui Debussy nu reprezintă transpunerea muzicală a poemului lui Mallarmé, aceasta fiind doar sursa de sugestii, muzica fiind, aici, rezonanța impresiilor complexe declanșate în eul artistic debussyan, de imaginile poemului. De altfel, în programul primei audiții de la Societatea Națională de muzică (22 decembrie 1894), Debussy se explică în felul următor: "Muzica acestui *Preludiu* este o ilustrare foarte liberă a frumosului poem de Stéphane Mallarmé. El nu pretinde nicidecum să fie o sinteză a acestuia. Sunt mai degrabă decorurile succesive prin care trec dorințele și visele faunului în fierbințeala acestei după amieze. Apoi, obosit de a urmări fuga sperioasă a nimfelor și naiadelor, el se lasă

<sup>1</sup> În: A. Alšvang, Moscova, 1935, pag. 52.

<sup>2</sup> În: Jean Barraqué op. cit., pag. 62.

răpus de un somn îmbătător, ..." exprimând astfel o viziune nouă asupra programatismului în muzică pe care îl acceptă doar ca substrat.

Muzica *Preludiului*, de o modernitate șocantă în epocă, afirmă caracterul narativ și se desfășoară într-o curgere sonoră de o mare varietate de nuanțe de culori, obținute din amestecul timbrelor și armoniilor, alese magistral, creând aproape vizual, cadrul și atmosfera desfășurării acțiunii, amestec de mit și de realitate.

Compunându-și poemul Debussy recurge la mijloace de expresie simțitor înnoite, caracteristice viziunii sale estetice, unele din ele verificate în lucrările anterioare. Astfel, forma este liberă, foarte originală, în corcondanță cu gândirea și temperamentul său, o construcție monotematică, un compromis între forma de sonată, de lied și de temă cu variațiuni ce se edifică din "decoruri succesive pe fundamentul unei structuri melodice fixe, elaborate magistral, o temă alcătuită din două secțiuni, una cromatică în mers descendent și ascendent, în limitele unui triton:

do#-sol-do#

\ sol /

a doua melodică de structură pentatonică, în limitele unei octave.

Această temă este repetată de zece ori, de fiecare dată într-o nouă variantă armonică, polifonică și orchestrală, cu o forță de expresie și de sugerare magnifice, Debussy dovedindu-se a fi unul dintre cei mai mari maeștri ai colorismului simfonic. Strania melopee a flautului în registrul său grav, întreruptă de glisando-urile harpelor, intervențiile instrumentelor de suflat de lemn tratate solistic, cu rol principal în acțiune în timp ce corzile ingenios și amplu divizate trec pe planul secund, constituindu-se ca un fundal sonor, suplețea melodiilor, noutatea armoniilor, varietatea nuanțelor, accentuează senzația de toropeală și de senzualitate, Debussy inaugurând totodată o nouă mentalitate în arta orchestrației. Pentru că, așa cum remarcă Pierre Boulez, "După flautul din *Faun* și cornul englez al *Norilor*, muzica respiră altfel".<sup>2</sup> Și ce poate fi mai concludent decât cele cinci măsuri ale finalului, adesea propuse ca "model de orchestrație", trecând drept unul dintre cele mai frumoase momente ale poemului.

Interesante opinii au fost formulate cu prilejul primei audiții a preludiului. Dintre acestea una ne reține atenția în mod deosebit: a lui Stéphane Mallarmé, care îi scria lui Debussy: "Ilustrația dv. nu prezintă nici o disonanță în raport cu textul meu, decât, cel mult, în sensul că merge mult mai departe în nostalgie și în lumină,

<sup>1</sup> Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Edition Peters, 1975, pag. V.

<sup>2</sup> Citat de Max Pommer în: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Edition Peters, 1975, pag. VI.



cu finețe, cu neliniște, cu bogăție"... "Nu mă așteptam la așa ceva. Această muzică prelungește emoția poemului meu și creează cadrul cu mai multă pasiune decât coloritul".<sup>1</sup>

O și mai pronunțată tentă impresionistă ne este relevată de următoarea lucrare simfonică, *Trois Nocturnes. Nuages, Fêtes, Sirènes* (Trei nocturne. Nori, Serbări, Sirene, 1897-1899), elaborare laborioasă (inițial intitulată *Scènes du crépuscule* (1892), gândită pentru orchestră cu violină principală, protagonistul prezumtiv fiind Eugène Isaye), o adevărată pictură sonoră conformă cu intențiile compozitorului mărturisite, ca și în cazul *Preludiului la după amiaza unui faun*, în programul primei audiții care a avut loc la concertele Lamoureux din 9 dec. 1900.

"Titlul de *Nocturne* - notează Debussy - primește aici un sens mai general și mai ales decorativ. Nu este vorba deci de forma obișnuită de Nocturnă, ci mai cu seamă de tot ceea ce cuprinde acest cuvânt ca impresii și lumini speciale"... *Nori*: este aspectul imuabil al cerului cu mersul lent și melancolic al norilor care se sfârșește într-o destrămare cenușie cu nuanțe calde de alb. *Serbări*: este mișcarea, ritmul dansant al atmosferei, cu străluciri bruște de lumină, este de asemenea episodul unui cortegiu (viziune amețitoare și himerică) care traversează această serbare, amestecându-se în ea; dar fondul rămâne, persistă și este mereu sărbătoresc și amestecul său de muzică, de pulbere luminoasă, participă la un ritm total. *Sirene*: este marea și ritmul său nemăsurat, apoi, printre valurile argintate de lună, se aude, râde și trece cântecul misterios al sirenelor".<sup>2</sup>

Acest program poetic pictural i-a solicitat lui Debussy mijloace de expresie mult mai subtile decât în *Preludiu*, un câmp sonor adecvat, multă fantezie înregistrația cromaticii orchestrale, armonii noi fermecătoare, evocatoare, arhitecturi într-o continuă devenire, măiestrie și subtilitate, rafinament și gust în dozarea nuanțelor.

Astfel, în prima nocturnă, *Nori* (Modéré), muzica este picturală; instrumentele de suflat tratate solistic, apoi corzile divizate amplu, creează de la început cadrul, o atmosferă melancolică și tristă, dominată de mișcarea lentă a norilor purtați de adieri line ale vântului, într-o continuă schimbare luând cele mai stranii aspecte.

Inimitabil rămâne debutul acestei nocturne, marcat de o temă melodico-armonică, alcătuită din arabescuri, încredințată clarinetelor și fagoturilor, pe care brodează celebra temă a cornului englez.

Punctul culminant este atins în secțiunea *Un peu animé* în care apare o temă construită pe o schemă melodică mult îndrăgită de Debussy, foarte apropiată ca desen de secțiunea melodică de structură pentatonică a temei din *Preludiu*, o temă înrudită cu tema plimbării din *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski.

<sup>1</sup> Citat de Max Pommer în: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Edition Peters, 1975, pag. VII.

<sup>2</sup> Vezi Jean Barraqué, op. cit., pag. 107-108.

"Nu vom uita niciodată - notează Constantin Brăiloiu - la première, l'adorable surprise", neînchipuita mângâiere a viorilor divizate, uimirea încântată a clipei când în *Nuages*, deasupra unui abis de tăcere, melodia harpei și flautului s-a înălțat ca pe un drum de stele.

"Am gustat frumusețea acestor lucruri cu o plăcere vinovată".<sup>1</sup> Nocturna se încheie într-o destrămare sonoră, o adevărată pulbere de nuanțe stinse, de o emoție copleșitoare.

A doua nocturnă *Serbări* (Animé et très rythmé) impresionează prin exuberanța constantă și ritmul frenetic, irezistibil, menținut pe spații ample pe care se proiectează ca niște străfulgerări, linii melodico-armonice și culori instrumentale. Surprinzătoare este apariția temei de marș în secțiunea *Modéré mais toujours très rythmé* (un veritabil trio, într-un scherzo) după care este recreată atmosfera inițială, destrămată însă în final, în liniște, printr-un imens descrescendo și printr-o orchestrație adecvată, confirmând, ca și în prima nocturnă, spusele lui Hamlet: "Liniștea este cea mai frumoasă concluzie".

A treia nocturnă, *Sirènes* este de o factură aparte, prin feeria peisajului marin sugerat printr-o orchestrație bogat ornamentată, completată cu un cor de femei (opt soprane și opt mezzo-soprane) conceput, pentru prima dată, ca un instrument de orchestră, vocile fiind tratate numai în vocalize.

Imaginea, dominată de motivul cornului englez, este un amestec de real și fantastic; fluiditatea sonorităților, ineditul armoniilor, "mișcarea sonoră" și "cântecul misterios al sirenelor" fac din această muzică un minunat poem al dragostei și al mării. Privite din punct de vedere arhitectural, *Nocturnele* pot fi încadrate în diferite forme muzicale (lied, prima și ultima, scherzo, a doua); dar nu este obligatorie, ele, tot așa, putând fi considerate și forme libere, așa cum ne sugerează Vincent d'Indy în încercarea sa de a clasifica *Nocturnele* în cadrul cursului său de Compoziție. Privitor la forma de ansamblu al tripticului, d'Indy se întreabă: *Sonată?* Niciodată! (...) *Suită?* Nici atât (...). *Poem simfonic?* Fără a ține seama de titlurile *Nori, Serbări, Sirene* ..., denumiri foarte vagi, nici un program literar, nici o explicație de ordin dramatic nu justifică abaterile de la tonalitate și incursiunile tematice, agreabile dar neconcordante ale acestor trei bucăți. Este deci o frumoasă *fantezie* căci nu se pot respinge aceste opere pentru necinste... Ele sunt artistice, ele există, deci ele trebuie să fie clasate de noi; unde? în *fantezie*, eu nu văd un alt loc..."<sup>2</sup>

Ajungând în ultima nocturnă la o adevărată sublimare a sonorităților orchestrale, Debussy medita la prospectarea unui alt poem închinat peisajului marin. Acesta a fost *La mer*, cu subtitlu: *Trois esquisses symphoniques* (Marea. Trei schițe simfonice, 1905), o splendidă și complexă simfonie închinată naturii,

<sup>1</sup> Constantin Brăiloiu, *Patru muzicanți francezi*, Ed. Fundația pentru literatură și artă, București, 1935, pag. 30.

<sup>2</sup> Vezi, Jean Barraqué, op. cit., pag. 108.



mării, măiestrită pagină muzicală într-o alcătuire de excepție, evidențiind o tehnică de compoziție impecabilă, ridicată pe cele mai înalte culmi ale perfecțiunii artistice. Măiestria realizării muzicale se conjugă aici cu tendința de adâncire a simfonizării printr-o dezvoltare continuă a materialului tematic nu în sensul unei expunerii și dezvoltări ci în sensul unor acumulări de forțe ce irump într-o fenomenală varietate de culori orchestrale, de densități și rarefieri.

Marea lui Debussy se prezintă sub forma unei simfonii în trei mișcări: *Très lent*, *Allegro* și *Animé et tumultueux*, fiecare dintre acestea având trăsături particulare, distincte.

Prima schiță, *De l'aube à midi sur la mer* (Din zori până la amiază pe mare) este tabloul fascinant al comuniunii omului cu natura, atras de întinderea nemărginită, de luciul fantastic al mării, de imaginea mereu vie dată de mișcarea neregulată a valurilor. Din punct de vedere muzical, acest tablou se edifică pe principiul progresiei continue atingând în final o imensă acumulare urmată de o dislocare apoteotică de lumină - strălucire a amiezii - într-o viziune filozofică nietzscheană.

Construită liber, această schiță abundă în motive care se nasc din jocul neîntrerupt al raporturilor potențial stabilite între viziune și realizare. Armonic, contextul rămâne modal cu toate că în unele secțiuni apar structuri conturate tonal.

De remarcat însă complexitatea ritmică, în secțiunea centrală (8 în partitură) realizând o supraetajare de șapte metri diferiți.

A doua schiță, *Jeux de vagues* (Joc de valuri), îmbracă trăsăturile proprii unui scherzo. Jocul neregulat al valurilor, este redat printr-o desfășurare vertiginoasă, iar fragmentările discursului muzical, gândit prin universul micro și macrocosmic al structurilor ritmico-melodice, scriitura politimbrală cvasi-punctualistă, arabescurile harpei și flauților, tremolo-urile surdinate ale instrumentelor de coarde creează o atmosferă mirifică, dau impresia unei "pulverizări sonore astfel că timpul muzical devine aproape insesizabil".<sup>1</sup> Este un fel de succesiune regulată de suprafețe colorate, frânturile melodice având doar un sens figurativ.

Schița a treia, *Dialogue du vent et de la mer* (Dialogul vântului cu marea) se constituie ca un amplu crescendo ce rezultă din opunerea permanentă a dualismului de forțe stihinice ce pot atinge culmi paroxistice. Și totuși, aceste două forțe dialoghează într-o foarte variată gamă de intensități și nuanțe sonore, într-o orchestrație "tumultuoasă și variată ca ...marea".<sup>2</sup> Este o muzică de aleasă distincție, aparent sumbră, înfricoșătoare chiar, din care însă transpare chipul luminos, exuberant al creatorului poemului, al lui Debussy, magicianul care stărnește dar și potolește furtuni sonore.

Două lucrări destinate orchestrei, de mai mică importanță în ansamblul creației lui Debussy (*Rapsodia pentru clarinet și orchestră* și *Dansurile pentru*

<sup>1</sup> Jean Barraqué, op. cit., pag. 152.

<sup>2</sup> Cf. Debussy, către Jaques Durand. Vezi Jean Barraqué, op. cit., pag. 143.

harpă și orchestră) preced suita *Images pour orchestre* (Imagini pentru orchestră, 1912), ultima rostire simfonică amplă a compozitorului, creație matură, cea mai realistă din cele de până acum. Concepută inițial ca a treia serie de *Images* pentru pian (aceasta din urmă pentru două pian), suita reunește trei imagini: *Gigues*, *Ibéria* și *Rondes de Printemps*, desprinse din peisajul a trei țări diferite, foarte apropiate însă: Anglia, Spania și Franța.

Prima imagine, *Gigues* (în versiunea inițială *Gigues tristes*) a fost compusă ultima (în anul 1912) și adăugată primelor două compuse anterior. Este o piesă scurtă în comparație cu celelalte în care Debussy realizează un tablou al naturii engleze, cu ecouri ale muzicii scoțiene, cu sonorități de cimpoi. Muzica păstrează ceva din atmosfera cețoasă și rece a Angliei, iar tema, intonată de oboe d'amore, exprimă o tristețe reținută.

A doua imagine, *Ibéria*, a fost compusă prima (între anii 1806-1808) și este cea mai populară din această suită. Construită amplu pe mari suprafețe sonore, *Ibéria* este alcătuită din trei secțiuni distincte, singură putând fi socotită o suită, ce se "leagă" însă, printr-o trăsătură comună: toate evocă Spania în ceea ce are ea mai caracteristic.<sup>1</sup>

*Par les rues et par les chemins* (Pe drumuri și pe șosele), *Assez animé*, dans un rythme aler mais précis, o formă liberă de rondo, este dominată de melodia clarinetului expusă "elegant et bien rythmé".

*Les parfums de la nuit* (Miresmele nopții), *Lent et rêveur* este meditativă și sugestivă totodată și *Le matin d'un jour de fête* (Dimineața unei zile de sărbătoare), *Dans* (un rythme de Marche lointaine alerte et joyeuse, o defășurare dinamică, plină de nerv, întreruptă din când în când de indicații ca: *Animez peu a peu*, *En cedant et plus libre*, *rubato* etc.), iată titlurile evocatoare ale tripticului *Ibéria* în care Manuel de Falla deslușea: "ecourile satelor, într-un fel de sevillană - tema generatoare a lucrării - ce par să plutească în atmosfera clară în care lumina e sclipitoare; îmbătătoarea magie a nopților andaluze, voioșia poporului în sărbătoare ce merge dansând în acordurile vesele ale unui taraf de chitare și de bandurrias<sup>2</sup>..." concluzionând că influența *Ibériei* a fost mare și decisivă asupra maeștrilor spanioli.

Suita se încheie cu a treia imagine, *Ronde de Printemps* (Horele primăverii) compusă după *Ibéria*, în 1909 și dedicată soției sale Emma Claude Debussy, un adevărat omagiu adus Franței, o pagină muzicală în care "orchestra sună ca un cristal și este delicată ca o mână de femeie"<sup>3</sup>, elementul muzical fundamental fiind un cântec popular francez, *Nous n'irons plus au bois* (Nu mai

<sup>1</sup> Cu toate că Debussy (ca și Bizet) nu a cunoscut Spania decât prin intermediul Expoziției Universale din 1889 și din publicația lui Filipe Pedrel, *La canço popular catalana* (Barcelona, 1906).

<sup>2</sup> Citat, de Max Pommer în: Debussy, *Images*, pour orchestre, Edition Peters, Leipzig, 1975. Nachtwort, pag. 223.

<sup>3</sup> Debussy, citat de Max Pommer, op. cit., pag. 225.



mergem la pădure) citat, în ciuda faptului că Domnul Croche condamna procedeul folosirii temelor populare în lucrările simfonice.

O ultimă creație destinată orchestrei, Rapsodia a doua pentru saxofon și orchestră (revăzută de Roger Ducasse) încheie creația simfonică a lui Debussy, compozitorul fiind absorbit în această perioadă de realizarea a două proiecte de operă: Diavolul în turn și Prăbușirea casei Usher, după romanele lui Edgar Allan Poe. La acestea se adaugă un al treilea proiect de operă, Legenda lui Tristan.

### Muzica pentru scenă

Se pare că încă de la început, Debussy a fost atras de muzica de scenă. Mărturie stau primele sale încercări de compoziție, printre ele aflându-se cantata *Gladiatorul* (1883) căreia i-a urmat *L'enfant prodigue* (Fiul risipitor), scenă lirică după un text de E. Guinand, cu care în 1884 a cucerit Premier Grand Prix de Rome și *La demoiselle élue* (Domnișoara aleasă, 1887) poem liric după un text de D. G. Rosetti. Iată însă că după șederea la Roma, unde cunoaște opera italiană, pe Verdi, pe Boito și Leoncavallo, după voiajul la Bayreuth (1889) și contactul cu creația lui Musorgski, Debussy devine mai circumspect în abordarea genului, făurindu-și o concepție proprie asupra modalităților de abordare și realizare a spectacolului muzical cântat. "Nu sunt tentat să imit ceea ce admir la Wagner - spunea Debussy după întoarcerea de la Bayreuth (1889), într-o convorbire cu fostul său profesor É. Durand. Eu concep altfel drama muzicală; muzica începe acolo unde cuvântul devine neputincios; muzica este scrisă pentru inexprimabil".

Astfel că, urmărit de gândul de a crea o operă într-o viziune estetică nouă, după îndelungate căutări, Debussy găsește subiectul preferat, oprindu-se asupra Pelléas et Mélisande de scriitorul simbolist belgian Maurice Maeterlinck, publicată și prezentată la Paris în 1892, singura care răspundea cerințelor sale estetice și muzicale<sup>1</sup>, tocmai prin elementele de simbol și aluzie, prin imprecizia locului și timpului desfășurării acțiunii, prin nesiguranța și jocul întâmplării, prin misterul în care trăiesc și evoluează personajele "supunându-se vieții și morții", desfășurarea evenimentelor fiind guvernată de fatalitate, astfel că, după cum remarcă Romain Rolland: "nimeni nu poate schimba nimic în succesiunea evenimentelor. În profida iluziei inutile a mândriei omenești, care se crede stăpână, forțe necunoscute și invincibile determină de la început și până la sfârșit comedia tragică a vieții ..."

<sup>1</sup> Vezi subcap. *Gândirea estetică debussyană*, la pag. 34.

Acțiunea operei<sup>1</sup> foarte simplă dealtfel, l-a atras pe Debussy și prin frumusețea peisajului legendar, - cadrul natural al unor păduri seculare, în care își trăiesc viața retrasă, eroii. Astfel că, după ce a obținut aprobarea lui Maeterlinck, Debussy trece la lucru compunându-și opera cu o frenezie rar întâlnită, căutând cele mai adecvate soluții în rezolvarea tuturor problemelor ce le implica o astfel de întreprinzătoare acțiune.<sup>2</sup>

Fără a ține seama de stilul și de mijloacele operei tradiționale (franceză și italiană), respingând influențele wagneriene care contraveneau concepției sale estetice, Debussy tinde spre o tratare originală, spre "un limbaj evocator în care sensibilitatea își poate găsi prelungirea în muzică și în decorul orchestral", creând o operă în care personajele "se străduiesc să cânte ca personaje naturale și nu într-un limbaj arbitrar".<sup>3</sup> În felul acesta desfășurarea muzicală are o măreție caracteristică, o individualitate distinctă, iar exprimarea firească a personajelor, caracterul realist al acțiunilor lor, apropie lucrarea de lumea contemporană. Structurată în cinci acte și douăsprezece tablouri, opera lui Debussy este foarte unitară, muzica desfășurându-se neîntrerupt, legătura dintre ele fiind asigurată de interludiile orchestrale (în timpul cărora decorul scenic se schimbă) și de prezența temelor conducătoare, un fel de leitmotive gândite însă ca simboluri muzicale și tratate cu mai multă libertate. Trei dintre acestea, cele mai importante, apar în preludiu: Tema pădurii, urmată de tema lui Golaud și tema Mélisandei. Pe parcurs apar și altele, de pildă, tema lui Pelléas (în tabloul al doilea), tema fântânii și altele, care, în desfășurarea muzicală primesc funcții concordante cu acțiunea. Astfel într-o măiestrită "îmbrățișare" apar teme Pelléas și Golaud, teme celor doi îndrăgostiți, Pelléas și Mélisande (act III, scena I) și altele.

<sup>1</sup> În liniștea îndepărtată a unor codri seculari, pe malul mării, într-un castel legendar, trăiește retras regele Arkel, în așteptarea sfârșitului, înconjurat de soția sa Geneviève cu doi fii ai săi Pelléas și Golaud și micuțul Yniold fiul lui Goauld. Într-una din zile fiind la vânătoare, urmărindu-și vânatul, Golaud se rătăcește prin pădure dar plânsul unei tinere fete îl reține. Este Mélisande, și ea rătăcită, pe care Golaud o ocrotește conducând-o la castel unde se căsătorește cu ea, dăruindu-i fiului său, rămas orfan, o nouă mamă. Dar Mélisande este nefericită și împărtășește tristețea soțului său. În taină însă, îl iubește pe tânărul Pelléas. Întâlnirile nevinovate dintre cei doi tineri stârnesc gelozia lui Golaud care, în seara despărțirii definitive (Pelléas urma să plece a doua zi), urmărindu-i, îi descoperă în întunericul nopții, lângă fântână. Văzându-se surprinși, cei doi îndrăgostiți "se îmbrățișează nebunește" (vezi partitura de la sfârșitul actului IV) în timp ce Golaud se apropie și lovește cu spada ucigându-și fratele. Lovită și ea, Mélisande funge îngrozită. La castel Mélisande moare după ce l-a iertat pe Golaud, care rămâne torturat de gândul că n-a putut afla adevărul. Au fost vinovați sau nu, Pelléas și Mélisande? sau... ei s-au îmbrățișat ca doi copii (Începutul actului V).

<sup>2</sup> Începută în 1893, opera este terminată definitiv în primăvara anului 1895, fiind prezentată în primă audiție la 30 aprilie 1902, la Theatre National de L'Opera Comique, după îndelungate eforturi și diferende avute cu scriitorul.

<sup>3</sup> Claude Debussy, În Jean Barraqué, op. cit., pag. 117.



Interesantă este concepția asupra partidei vocale. Aici nu se mai bazează pe arii frumoase de mare suplețe. "Melodia este antilirică"<sup>1</sup> și se desfășoară într-un stil declamatoriu apropiat de muzicalitatea limbajului vorbit, ajungând de multe ori la la recitativul recto-tono sau melodic, urmărind însă un maximum de expresie și emoționalitate. În operă, unele momente se impun ca deosebit de realizate. Astfel sunt: scena de la fântână dintre Pelléas și Mélisande (Actul II, scena 1), prima scenă de dragoste (naivă) dintre cei doi, în final fiind surprinși de Golaud, ai cărui pași, Debussy, îi sugerează printr-o pedală ritmică pe sunetul Do menținută de-a lungul a șaisprezece măsuri (Actul III, scena 1), marea scenă de dragoste, de adio și moartea lui Pelléas (Actul IV, scena a II-a), scena morții Mélisandei, desfășurare amplă, de-a lungul întregului act (al V-lea), cu unele momente de maximă intensitate și eficiență expresivă (de pildă, momentul în care Golaud îi cere Mélisandei să-l ierte este realizat printr-un recitativ Quasi-parlando rostit "avec un grand emotion", fără nici un acompaniament și altele. De altfel, lucru extraordinar, pe parcursul operei apar numeroase spații de liniște pe care Debussy le creează "ca mijloc de expresie și poate singura modalitate de a pune în valoare emoția unei fraze"<sup>2</sup>, marcând astfel debutul unei noi concepții în care liniștea devine parte componentă a expresiei muzicale. Tocmai de aceea orchestra este gândită ca un element decorativ, iar prin sonoritățile sale creează cadrul și atmosfera; este un adevărat fundal sonor pe care se brodează măiestrit, ca într-un bazorelief, acțiunea.

Realizarea de excepție unică în creația lui Debussy, opera *Pelléas și Mélisande* se înscrie ca fiind prima mare culme a teatrului liric contemporan. Câte din cel care i-au urmat pot să-i stea alături? Două, în mod sigur: *Wozzeck* de Alban Berg și *Oedipul* lui George Enescu.

După *Pelléas și Mélisande*, Debussy a trecut la proiectare altor opere. Așa au fost: *Rodrigue și Chimène* și *Axel* după Villiers de l'Isle Adam, *Diavolul din turn* și *Prăbușirea casei Usher* după Edgar Allan Poe, *Prințesa Maleine* după Maeterlinck, *Legenda lui Tristan* și altele, fără ca vreuna să depășească stadiul unor schițe muzicale sau librete. În schimb a realizat trei baletе: *Kamma* (1912), o legendă dansată, inspirată din mitologia egipteană în care sacrificiul uman desleagă misterele și-l înduplecă pe zeu, un fel de *Sacre* ("avant d'être") în care eroina principală Kamma dansează până se prăbușește moartă; *Jeux* (Jocuri, 1913), o

<sup>1</sup> "Am vrut ca acțiunea să nu se oprească niciodată, ca ea să fie continuă, neîntreruptă. Am vrut să mă debarsez de frazele muzicale de prisos. La audierea unei opere, spectatorul este obișnuit să încerce două feluri de emoții bine diferențiate: emoția muzicală, pe de o parte, emoția personajelor, pe de altă parte; în general el le recepționează succesiv. eu am încercat ca aceste două emoții să fie perfect sudate și simultane. *Melodia, dacă pot spune așa, este antilirică. Ea este neputincioasă a traduce mobilitatea sufletelor și a vieții.* (s.n.) Ea se potrivește mai ales cântecului care confirmă un sentiment fix..." Debussy în: Jean Barraqué, op. cit., pag. 118.

<sup>2</sup> Jean Barraqué, op. cit., pag. 119.

improvizație închinată omului modern, sportiv, la a cărui realizare au contribuit și Serghei Diaghilev, directorul Baletelor ruse și Nijinski, dansatorul principal al trupei, prin problematică și realizare înscriindu-se printre *Les Ballets nouveaux* foarte apropiat de *Sacre du printemps*, prin scriitura politonală și prin varietatea ritmică dar debussystă prin sonoritățile orchestrale, prin armoniile originale și prin forma liberă, variațională; *La Boite a joujoux*, (Cutia cu jucării, 1913), o pantomimă pe muzică, o poveste simplă pentru copii, realizată însă de adulți, eroii fiind păpușa, Polichinelle, Arlequin, Pierrot, soldați și alți eroi ai povestirilor, o lucrare de expresie subtilă în care abundă citatele: din cântecele copiilor, din *Faust* de Gounod (Marșul soldaților), din *Visul unei nopți de vară* de Mendelssohn Bartholdy (Marșul nupțial) și altele, luarea, alături de *Sacre du printemps* și de *Jeux*, marcând începutul unei noi concepții în coregrafia modernă și *Le marthyre de Saint Sebastien* (un mister sincretic modern, dansat, cântat și vorbit după un poem de Gabriel d'Annunzio, "un compromis între cantată, dramă și balet"<sup>1</sup>, alcătuit din cinci părți, cu numere (introducere, interludii orchestrale, intervenții poetice, dansuri etc.) cu o muzică de factură neo-clasică, o lucrare de mare valoare artistică dar mai puțin debussyană (corul final à cappella, este scris într-un veritabil stil polifonic renașcentist.

#### Considerații stilistice

"Cel mai modern dintre modernii care au făcut epocă"<sup>2</sup>, Claude Achille Debussy trăiește și își edifică opera în perioada de cumpănă a romantismului european când în lumea muzicii au loc profunde transformări, atât în planul estetic cât și în cel al creației; într-o perioadă în care, după dezbateri și dispute, încep să se contureze direcții și tendințe estetice noi, propuneri menite să asigure înaintarea nestingherită a creației muzicale, în mersul său spre contemporaneitatea noastră. Claude Debussy, "întâiul inovator care a încercat să diminueze forța gravitațională a romantismului, care și-a dus intenția la reușită și triumf"<sup>3</sup>, încununează astfel epoca renașterii muzicii franceze deschizându-i perspective noi spre zenitul incandescent și spre orizonturile nepătrunse până atunci ale muzicii naturii și universului. Nonconformist, antirutinier, și modern până la extravagantă, Debussy are marele merit de a fi îmbogățit și împropătat sfera tematicii și a limbajelor muzicale operând cu curaj și siguranță cum "...poate nimeni altul nu a operat atât de liber în istoria muzicii"<sup>4</sup> de până atunci. El nu tinde spre distrugerea și desființarea

<sup>1</sup> Wilhelm Georg Berger, op. cit., pag. 171.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Wilhelm Georg Berger, op. cit., pag. 172.

<sup>4</sup> Wilhelm Georg Berger, op. cit., pag. 172.



tradiției ci spre reconsiderarea ei, inaugurând astfel o nouă estetică muzicală, în care căutările și soluțiile oferite reprezintă noi stadii atinse în universul sonor, în evaluarea conceptelor de frumos, sublim, emoțional... Considerând natura sursă inepuizabilă de inspirație, Debussy nu se rupe de problematica umană. Omul în concepția și creația sa populează natura, face parte din peisajul natural și acesta este un punct de vedere nou, original. Astfel că alchimia sonoră debussyană nu reprezintă căutări extravagante ci necesități menite să contribuie la conturarea cât mai justă a imaginilor, a impresiilor și trăirilor sale emoționale.

Privită prin prisma gândirii fenomenologice (adică a gândirii preconceptuale), muzica lui Debussy este prin esență un sumuum de elemente juxtapuse, de relații dialectice ce se stabilesc între intenție și realizare, în care mișcarea, desfășurarea în timp, devine condiția sine qua non a existenței muzicii. Astfel, la Debussy mișcarea generează arhitecturile, iar forma se confundă cu însăși mișcarea. Aceasta explică marea varietate de arhitecturi create și nu e de mirare că, în general, ele anulează conceptul clasic de formă muzicală.

Discursul său muzical este continuu și se bazează pe fluiditatea armoniei, melodiei și ritmului, într-o permanentă devenire. Deosebit de inventiv în înlănțuirea acordurilor, Debussy găsește în armonie un univers incomplet explorat, oferind contemporanilor descoperiri spectaculare. Pornind de la structurile armonice tradiționale cu baza în consonanță, în modalism, "conform cu procesul secular"<sup>1</sup> Debussy ajunge la combinații mixte rezultate din succesiuni de septime și none nerezolvate, de structuri hexatonale, politonale, pentatonice și modale, agregate sonore de cvarte și cvinte în mers paralel, fără terță uneori, în acest fel atingând liniile teritoriilor atonalismului. Și toate acestea determinate de necesități structurale intime, armonia devine la Debussy elementul principal în discursul său muzical, melodia trecând-o pe planul secund. Concisă și plastică, de structură armonică melodia se constituie ca un element decorativ rezultat al combinațiilor subtile de arabescuri cuprinzând variate nuanțe expresive, apărând din fluxul armonic unde se reîntoarce curând, pentru a se revitaliza și pentru a reapare transfigurată în noi și variate ipostaze.

Nu mai puțin interesant este ritmul din muzica lui Debussy tratat ca un element principal în componența discursului muzical, de o mare varietate; calchiat pe formule, de la cele mai simple la cele mai complexe, suprapunând pe verticală până la șapte formule metrice (schița simfonică *Din zori până-n amiază pe mare*), contribuind la tălmăcirea și sugerarea intențiilor sale poetice, subtile și rafinate.

La toate acestea se adaugă expresia politimbrală oferită de pian sau de orchestra lui Debussy, concepută ca o imensă paletă multicoloră. Pentru Debussy, timbrul instrumentului este culoarea, prin ea reușind să vizualizeze imaginile. În orchestra sa, rolul principal îl au instrumentele de suflat într-o nouă tratare a registrelor lor, urmărind efectele care sugerează și creează atmosfera, partida

<sup>1</sup> Jacques Chailley, op. cit., pag. 138.

corzilor trecând pe plan secund, prin divizarea amplă a acesteia, obținând un veritabil fundal sonor, transparent, cadru al desfășurărilor impresioniste.

Înnoitoare, profund națională, emanată din sentimentul dragostei pentru natură, creația lui Debussy se înscrie ca o contribuție de excepție adusă dezvoltării componisticii moderne mondiale, muzica sa exercitând o puternică înrăurire asupra contemporanilor săi francezi și de pretutindeni. Pentru că, "Debussy - după cum remarcă Jean Cocteau - posedă acel straniu privilegiu de a se contopi forțelor și grațiilor misterioase ale naturii. Este salutat ca vântul, ca arborii, ca norii, fluviile și marea".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> În Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 159.



MAURICE RAVEL  
(1875-1937)

“... Odinioară un ucenic vrăjitor, azi cel mai însemnat muzicant al Franței”.

Fenomenul impresionist al muzicii nu poate fi înțeles, în complexitate, fără cercetarea atentă și a creației lui Maurice Ravel, una dintre marile prezențe ale muzicii franceze, unul dintre muzicienii a căror creație, în fizionomia muzicii primei jumătăți a secolului al XX-lea, constituie o linie ce nu-i poate lipsi oricărui portret fără a-i afecta expresia și a-i spori coeficientul de relativitate. Ravel, “cuplul lui Debussy”<sup>1</sup>, care având neșansa de fi mai tânăr cu treisprezece ani decât creatorul lui Pelléas a rămas pentru totdeauna “al doilea reprezentant al impresionismului”, oarecum în umbra lui Debussy, până către sfârșitul celui de al doilea deceniu al secolului nostru când devine ceea ce de fapt era, “cel mai însemnat muzicant al Franței”<sup>2</sup> “și unul dintre cei mai însemnați muzicieni ai zilelor noastre”<sup>3</sup>.

Spirit de accesibilitate parcimonioasă cu un itinerar artistic paradoxal, Ravel realizează, prin creația sa, momentul de interferență între impresionism și neoclasicism fiind cel mai caracteristic exponent al marilor tradiții ale muzicii franceze, primul neoclasic francez, a cărui creație, în ciuda previziunilor unor contemporani (Honegger, Milhaud, Poulenc ș.a.) care o considerau perimată, s-a impus și rezistă exigențelor timpului istoric strălucind distinct în contemporaneitatea noastră.

Lui Ravel îi este caracteristică preocupare minuțioasă pentru fixarea unor imagini mult mai net reliefate, pentru realizarea conturului precis al formelor și al echilibrului armonic într-o limpezire neoclasică, pe care le interpretează și le manevrează de pe poziția esteticii impresioniste. Limbajul său este simplu și natural, clar și pregnant, într-o rostire virtuoistică particulară, astfel că impresionismul său este mai mult de circumstanță, determinat de pragmatism, mijloacele sale de expresie fiind armonia, melodia, ritmul și nu în ultimul rând culoarea orchestrală într-o mare varietate de timbruri.

S-a născut la 7 martie 1875 în localitatea Ciboure, în țara bască, în regiunea extremă a Pirineilor francezi, fiind fiul Mariei și al lui Joseph Ravel, inginer inovator, realizatorul unui motor cu combustie internă și al unuia dintre primele automobile (1868). Făcând proba unor atitudini excepționale, Maurice Ravel începe studiul muzicii la vârsta de șapte ani, cu Charles René, apoi, în 1889, este admis la conservatorul din Paris, unde studiază pianul cu Charles de Bériot și

armonia cu Pécassard. Primele compoziții (*Serenada grotescă*, pentru pian și *Balada reginei moarte pentru că a iubit*) le realizează în 1893 sub influența lui Chabrier și Satie, după care au urmat, în 1895, *Menuetul antic* și *Habanera* pentru două pian, primele lucrări publicate “ce cuprind în germenii mai multe elemente care vor predomina în compozițiile ulterioare”.<sup>1</sup> În 1894, Ravel ascultă *Preludiul la după amiaza unui faun* având revelația muzicii lui Debussy<sup>2</sup> și evoluează spectaculos în direcția impresionismului cărui îi conferă noi dimensiuni. Apoi, în 1897, este primit la clasa de compoziție a lui Gabriel Fauré, devenind coleg și prieten cu George Enescu. În această perioadă, în tentativa de a cuceri Grand Prix du Rome, Ravel, sub îndrumarea profesorilor săi elaborează cantata *Myrrha*, cu care, în 1901, obține doar premiul al doilea<sup>3</sup>. (Este anul în care crează *Jocuri de apă* pentru pian, cu care obține un mare succes). Tentativa este reeditată în 1902 cu cantata *Alcyone* și în 1903 cu cantata *Alyssa*, fără a-i aduce însă râvnitul trofeu. O ultimă încercare în 1905; dar, ironia soartei, Ravel este respins nefiindu-i permis să concureze cu toate că era deja un muzician consacrat, în creația sa fiind înscrise noi lucrări, adevărate capodopere (*Cvartetul de coarde* (1903), despre care Debussy îi scria: “În numele zeilor muzicii și în al meu, nu te atinge de nimic din ce ai scris în cvartetul dumnitale”), este anul în care crează *Sonatina pentru pian în fa#* și suita *Oglinzi*. Tot acum, este nevoit să părăsească băncile conservatorului pentru că împlinise 30 de ani! Perioada care a urmat înscrie însă noi și însemnate evenimente în viața și creația lui Maurice Ravel.

Admirându-i pe Chabrier, Debussy și Satie, Ravel adaugă creației sale noi și noi lucrări în ciuda faptului că publicul și critica nu sesizau încă adevărata dimensiune a talentului său. Astfel, până în preajma primului război mondial, dă la iveală *Ma mère l'Oie*, *Istorie naturală*, *Rapsodia spaniolă*, *Ora spaniolă* (1907), *Valsuri nobile și sentimentale* (1911), *Daphnis și Chloe* (1912), *Trio* (1914) și altele nu mai puțin importante. Celibatar convins, iubind muzica cu o pasiune mereu crescândă, Ravel compune neîntrerupt și luptă pentru arta sa.

Doar războiul îi întrerupe activitatea, pentru că, în 1915, se angajează în armată, până în 1917, toamna, când a fost reformat. Acum urmează: *Mormântul lui Couperin* (1917), *Valsul* (1920), *Copilul și vrăjitoriile* (1925), *Sonata pentru pian și vioară* (1927) și *Boleroul* (1928), după care până în 1931 nu mai compune nimic. În această perioadă efectuează un lung turneu prin S.U.A. și Canada (1928) unde asistă și interpretează lucrări proprii și primește titlul de “Doctor honoris causa” al Universității din Oxford.

Perioada următoare a vieții lui Ravel este marcată de suferința unei maladii incurabile. Începând din 1931, Ravel simte unele tulburări locomotrice, interzicându-i-se eforturile intelectuale și recomandându-i-se odihnă îndelungată. Nu rezistă însă și, în 1931, răspunzând solicitării pianistului austriac Paul

<sup>1</sup> Leonard Bernstein, op. cit., pag. 180.

<sup>2</sup> Constantin Brăiloiu, op. cit., pag. 36.

<sup>3</sup> Serghei Prokofiev. *Autobiografie-însemnări*. Editura muzicală, București, 1962, pag. 104.

<sup>1</sup> Maurice Ravel, *Ésquisse biographique*. În *Revue Musicale*, Paris, 1928.

<sup>2</sup> “Ascultând pentru prima dată *Preludiul la după amiaza unui faun*, mi-am dat seama ce este muzica”, scrie Ravel în op. cit.

<sup>3</sup> Marele premiu a fost cucerit de André Caplet.



Wittgenstein, compune *Concertul pentru mâna stângă* căruia îi adaugă al doilea, *Concertul în sol major*. Urmează apoi, în 1932, o nouă călătorie de concerte, în calitate de dirijor și pianist al propriilor lucrări (București, Praga, Budapesta) după care, în 1935 întreprinde, totuși, o lungă călătorie de refacere, în Africa de Nord. Dar semnele unei paralizii progresive devin tot mai îngrijorătoare, astfel că, în 1937, este supus unei intervenții chirurgicale pe creier, căreia nu-i rezistă și după câteva zile, la 28 decembrie moare fiind înmormântat în cimitirul Levallois.

### Creația

Fără a-și fi precizat în vreun fel poziția estetică, prin creația sa, Ravel se atașează mișcării impresioniste, realizând "temperarea" procesului înnoirilor și marcând începutul întoarcerii muzicii franceze la tradițiile clarității și echilibrului clasic. Dotat cu simțul voluptății sonore și al colorismului orchestral, posesor al unei măiestrii componistice incomparabile, înzestrat cu o fantezie ingeniasă și subtilă, călăuzită cu gust și rafinament, Ravel a reușit prin creația sa să atingă cele mai înalte culmi ale frumuseții muzicale. Modernă-impresionistă și neoclasică, totodată, muzica sa se înscrie ca un exemplu de elaborare lucidă și infatigabilă.

Lui Ravel îi este proprie exprimarea directă, clară și precisă, ca o necesitate înăscută, rafinamentul scriiturii sale determinând sonorități picante, proaspete, adesea acide și energice, voalate de o ironie rafinată, un fel de "surâs în colțul gurii". El are simțul melodic, armonic și ritmic, al măsurii precise, al arhitecturilor sonore pe care le concepe de la început pe tronsoane finite, vehiculând și articulând formele tradiționale cu o personalitate distinctă, conferindu-le atributele înnoirii. Neoclasicismul muzicii sale are gustul paradoxului, al surprizei, al imprevizibilului care răzbate din lucrările sale, de preferință miniaturi vocale și instrumentale, nefiind vorba de reeditări stilistice și manieristice, ci de înțelegerea progresului în artă prin prisma păstrării tradițiilor și continuității lor. Originalitatea stilului său se definește prin trei trăsături esențiale: coloritul spaniol, sensul feeriei și umorul fin, cu totul propriu, ce răzbat din fiecare pagină a muzicii sale, realizată în deplinătatea accederii comunicării clare comprehensibile și captivante.

### Miniatura vocală

Fără a fi genul său preferat, melodia pentru voce și pian ocupă un loc esențial în creația lui Ravel. Și aici ca și în alte genuri, măiestria compozițională, densitatea expresivă și noutatea limbajului sunt atribute ale originalității ce au contribuit la răspândirea rapidă și la popularitatea numelui compozitorului. De o

mare varietate în tălmăcirea sonoră a textelor, melodiile păstrează nealterate particularitățile stilistice raveliene, evidențiindu-le cu pregnanță. Prima, *Un grand sommeil noir* (Un somn adânc, negru, 1885), pe versuri de P. Verlaine, debut al liricii sale vocale, este un fel de pastişă după H. Duparc, în melodie și Erik Satie, în armonie. Într-o manieră asemănătoare este realizată și melodia *Sainte* (Sfântă, 1896) pe versurile lui Mallarmé, pe care o dedică fiicei poetului, o melodie construită pe baza unei structuri melodice ostinate, în care urmărește să redea puritatea glacială a poemului mallarméan și pentru care folosește combinații armonice esoterice de tip Satie, alături de unele acorduri de septimă pe treapta a treia și none, ce intră în arsenalul complex al mijloacelor sale de expresie.

Superioare în planul realizării expresiei muzicale, a concordanței dintre text și muzică sunt *Deux épigrammes* (Două epigrame, 1898) pe versurile lui Clement Marot, o tentativă de reediere în lirica vocală, a vechilor tradiții franceze, printr-un limbaj muzical propriu.

Acestora li se adaugă melodiile: *Si morne* (Atât de posomorât, 1899) pe versuri de Verhaeren, *Manteau de fleurs* (Mantaua de flori, 1903) pe versuri de P. Gravallolet, *Le Noël des Jouets* (Crăciunul jucăriilor, 1905) pe versuri proprii și *Les grands vents venus d'outre mer* (Marile vânturi de dincolo de mare, 1906) pe versuri de H. Regnier, care îl apropie de *Histoires naturelles* (Istorii naturale) o lucrare de excepție în lirica franceză, cu caracter de unicitate, o mare capodoperă a compozitorului.

*Istorii naturale* (1906), un ciclu de cinci melodii pentru voce și pian, pe texte în proză de Jules Renard, apar în anul imediat respingerii compozitorului din concursul pentru Premiul Romei și au trezit un viu interes în rândul melomanilor și criticilor muzicali parizieni.

"Limbajul direct și clar, poezia profundă și ascunsă (a Istoriilor naturale) a lui Jules Renard - scria Ravel mai târziu - m-au atras de mult. Textul însuși îmi impunea o declamație particulară strâns legată de inflexiunile limbii franceze"<sup>1</sup>. O declamație particulară, într-adevăr, departe de obișnuit, în care compozitorul urmărește sensurile adânci ale textelor, izvorâte din subtilitățile limbajului vorbit, astfel că, la prima audiție, lucrarea le-a apărut unora ca un veritabil exercițiu de declamație, fără a sesiza semnificația ascunsă dar profundă a limbajului, marea artă a compozitorului de a concilia sensurile melodiei cu exigențele prozodiei franceze. Nu întâmplător, "prima audiție a *Istoriilor naturale* la Societatea Națională de Muzică a provocat un veritabil scandal urmat de vii polemici în presa muzicală de atunci"<sup>2</sup>.

O declamație a cărei asprime este atenuată de pian care aici își asumă rolul de a evoca și de a amplifica misterioasele fapte și trăiri ascunse ale personajelor. Cele cinci poeme: *Le paon* (Păunul), *Le grillon* (Greierele), *Le cygne* (Lebăda), *Le martin-pêcheur* (Pescărușul) și *La pintade* (Biblica) sunt tot atâtea analize psihologice, descrieri de caractere, de o înaltă reușită în transpunerea muzicală.

<sup>1</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>2</sup> Ibidem.



Astfel păunul, simbol al trufiei, este orgolios și emfatic pentru că împopoțonat, "il va sûrement se marier aujourd'hui". Mersul său este solemn și oficial, pe un ritm de marș nupțial pompos și comic, totodată.

Greierele este neliniștit, într-un permanent nestâmpărat, scoțând țârâituri ce se pierd în imensitatea câmpului și a nopții... "Mică minune raveliană" cum îl numește R. Alexandrescu<sup>1</sup>, poemul este un adevărat model de profunzime, de redare ultranuanțată și măiastră a unui crâmpei din viața micii insecte; muzica de o netăgăduită originalitate se desfășoară în nuanțe stinse de la p. la pppp și se bazează pe dispunerea simetrică a șaisprezecimilor, în prima parte, și pe armonii cvinte, septime mari, none și undecime, în a doua parte.

Lebăda grațioasă dar mâncăcioasă, este prezentată în alunecarea ei lină pe luciul apei redată printr-o scriitură muzicală complexă, bazată pe un septolet de șaisprezecimi. Pescărușul este ca "une grosse fleur bleu au bout d'une longue tige", poemul dominat de melancolie fiind realizat din îngrămădiri de sunete ce determină agregate armonice strânse, și Bibilica este instabilă, turbulentă, printre păsările curții, lacomă și ridicolă, poemul cuprinzând numeroase septime disonante nepregătite.

Originalitatea limbajului său muzical răzbate și din melodia *Sur l'herbe* (Pe iarbă, 1907) pe versuri de P. Verlaine, dar mai cu seamă din cele *Cinq melodies populaires grecques* (Cinci melodii populare grecești, 1907), pe versuri traduse în limba franceză de M.D. Calvocoressi, ce vin să evidențieze preocupările compozitorului de a valorifica folclorul, atracția pentru creația populară a diferitelor popoare, exotismul muzicii sale. Surprinde aici libertatea cu care operează compozitorul, armonizările și prelucrările sale dovedindu-se a fi naturale și oportune, păstrând nealterate specificul național și expresia de ansamblu.

*La réveil de la mariée* (Deșteptarea miresei), *Là-bas, vers l'église* (Acolo înspre biserică), *Quel galant* (Ce galant), *Chanson des cueilleuses de lentisques* (Cântecul culegătoarelor de mastic) și *Tout gai!* (Vesel tare!), iată titlurile celor cinci melodii, realizate într-o expresie concentrată și variată, cu o pronunțată notă de originalitate în scriitura pianistică și devenirea ritmică a fiecărei piese: pentru că din fiecare se simte nervul și stilul lui Ravel.

Într-o realizare asemănătoare sunt și *Chants populaires* (Cântece populare, 1910), cu acompaniament de pian, șapte cântece (spaniol, francez, italian, evreiesc, scoțian, flamand și rusesc) în care specificul național este păstrat nealterat, adevărate modele de înțelegere și tratare a folclorului.

Acestora le-a urmat: *Deux melodies hébraïques* (Două melodii evreiești, 1914), *Kaddisch* și *L'énigme éternelle* (Enigma eternă) în care compozitorul realizează două partituri remarcabile, atât prin expresia serioasă, determinată de conținutul poetic (prima melodie este un fel de bocet, de psalmodie liturgică, o cantilenă patetică în do minor, pe o pedală de sol, a doua, o meditație anxioasă, puțin cinică privind cufundarea în neant) cât și prin modul propriu de edificare a arhitecturilor sonore.

<sup>1</sup> Romeo Alexandrescu, op. cit., pag. 97.

Cu melodiile: *Ronsard a son âme* (Ronsard sufletului său, 1924) pe un text de Ronsard și *Rêves* (Vise, 1927) pe versuri de L.P. Fargue, Ravel revine la creația originală adăugând creației sale vocale o ultimă lucrare, *Don Quichotte à Dulcinée* (Don Quichotte către Dulcineea, 1932), pe versurile lui Paul Monard, un ciclu de trei melodii: *Chanson à boire* (Cântec de pahar), ultimă rostire muzicală înaintea iminentului sfârșit.

Revenire și la atmosfera spaniolă, deoarece fiecare melodie, într-o realizare elevată, respiră atmosfera pământului iberic. Intonații, ritmuri și culori specifice, răzbat din *Cântecul romanesc* cu melodica sa simplă dar de intensă expresivitate, din *Cântecul epic*, o autentică invocare a sfinților pentru apărarea Dulcineei, încheiat cu ... Amen! și mai ales din *Cântecul de pahar*, desfășurarea rapidă turmentată, în care este preamărită bucuria ("Je bois à la joie"). Remarcabilă prin simplitatea scriiturii, a acompaniamentului abia schițat, într-o tratare armonică neoclasică, lucrarea se înscrie în rândul celor mai realizate compoziții raveliene.

De o factură aparte sunt cele *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (Treie poeme de Stéphane Mallarmé, 1913), în care Ravel asociază cântul vocal unei formații instrumentale camerale, alcătuită din două flaute, două clarinete, cvartet de coarde și pian. "Am vrut să transpun în muzică poezia mallarméană și în mod deosebit acea prețiozitate plină de profunzime, atât de specifică lui Mallarmé", ne spune Ravel<sup>1</sup>, oprindu-se asupra poeziilor *Soupir* (Suspîn), *Placet futile* (Demers frivol) și *Surgi de la croupe et du bond* (Ivit din crupă și din salt), realizând trei poeme de maximă esențializare a expresiei, de concentrare a materialului sonor, conforme cu puritatea sublimă a textului mallarméan.

Tot în această sferă se înscrie și ciclul *Chansons madécasses* (Cântece din Madagascar, 1926) pe versuri de Parry, conceput pentru voce, flaut, violoncel și pian, "un fel de cvartet în care vocea are rol principal"<sup>2</sup>, una dintre cele mai realizate lucrări vocale create de Ravel, remarcabilă atât prin expresia muzicală, cât mai ales prin limbajul muzical adoptat, de o frapantă noutate și originalitate.

Iată, de pildă, cântecul *O, belle Nahandove!* (O, frumoasă Nahandove!) într-o scriitură simplă, cu melodică expresivă, clară, într-o înveșmântare armonică măiestrită, nefiind subordonată tiraniei acordurilor, acompaniamentul constituindu-se ca un fel de țesătură polifonică extrem de subtilă și rafinată.

De un interes sporit este melodia a doua, *Aoua! Aoua!*, cu expresia sa dramatică, cânt de mânie împotriva sclaviei albe (Aoua!, aoua! Méfiez vous des blancs...<sup>3</sup>), în care Ravel îngroașă sonoritățile prin suprapuneri armonice disonante, prin ritmuri sincopate specifice jazz-ului, ca și în melodia a treia, *Il est doux...* (Dulce este el...), cu polifonia sa armonică, cu "suspendarea" sunetelor melodiei prefigurând astfel clusterul.

<sup>1</sup> M. Ravel, *Esquisse biographique*.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Aoua! aoua! Feriți-vă de albi...



Prezentarea creației vocale a lui M. Ravel nu poate fi încheiată fără a aminti și cele *Trois chansons* (Trei cântece, 1915) pentru cor mixt a cappella pe versuri proprii: *Nicolette*, *Trois Beaux oiseaux du Paradis* (Trei păsări frumoase ale paradisului) și *Rondo*, create în spiritul marilor tradiții polifonice franceze, o mărturie a adeziunii sale la neoclasicism.

Un loc singular în lirica vocală raveliană îl ocupă *Shéhérazade* (Seherazada, 1903), trei poeme pentru cânt și orchestră (sau pian) pe versuri de Tristan Klingsor. Cele trei melodii *Asia*, *La flûte enchantée* (Flautul fermecat) și *L'indifférent* (Indiferentul) alcătuiesc un ciclu în care compozitorul evocă lumea Orientului "unde influența spiritului lui Debussy este vizibilă...Aici, spune Ravel, cedez încă fascinației profunde pe care Orientul o exercita asupra mea încă din copilărie"<sup>1</sup> Este una dintre "lucrările experiență" pe care compozitorul le efectua în acea perioadă. Alături de o melodică de inspirație orientală, Ravel evidențiază un pronunțat simț al culorii armonice, o preferință pentru declamația cântată, o știință elevată a polifoniei și o atracție declarată pentru culoarea orchestrală.

### Muzica pentru pian

Consacrarea lui Maurice Ravel s-a datorat într-o măsură decisivă pianului care i-a fost un constant partener, de-a lungul activității sale de interpret și de compozitor, datorită lui ajungând una dintre marile revelații ale muzicii franceze din primele decenii ale secolului nostru. Stăpânindu-l perfect, cu o siguranță secretă și manevrându-l cu fantezie și îndrăzneală, Ravel a smuls pianului sonorități unice, din care, apoi, cu perspicacitatea unui magician și-a construit arhitecturile-i mărețe. Se apreciază că "în general ingeniozitatea pianistică este mai diversă și mai caracteristică la Ravel decât la Debussy"<sup>2</sup>, în acest fel explicându-se marea varietate de reliefuri impresioniste pe care le crează sub imperiul stabilității și logicii clasice.

Acestea apar încă în primele lucrări scrise în anii de la conservator: *Serenada grotescă* (1893), vizibil influențată de Chabrier, *Menuetul antic* și *Habanera* (1895), primele lucrări publicate, care așa cum precizează Ravel, "cuprind în germen numeroase elemente ce vor fi predominante în compozițiile ulterioare". Despre ce este vorba? În primul rând de suplețea melodică, de varietatea ritmică, de inventivitatea armonică, apoi de lejeritatea scriiturii și de tenta impresionistă dată de arhaismul *Menuetului antic*, de sensibilă afecțiune manifestată pentru folclor, în special cel iberic.

Într-o manieră asemănătoare este scrisă și *Pavane pour une infante défunte* (Pavană pentru o infanță moartă, 1899), o lucrare arhaică, "de o factură

<sup>1</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>2</sup> Alfred Cortot, *Muzica franceză pentru pian*, Editura muzicală, București, 1966, pag. 172.

melodică destul de incoloră și farmec puțin dulceag"<sup>1</sup>, un amestec de Chabrier și Fauré pentru ca apoi în *Jeux d'eau* (jocuri de apă, 1901) personalitatea compozitorului să strălucească în toată splendoarea originalității sale, Ravel însuși recunoscând că "*Jocuri de apă* sunt la originea tuturor noutăților (sale) pianistice."<sup>2</sup> Și ce poate fi mai adevărat decât această strălucire sonoră plină de imaginație, această capodoperă impresionistă a literaturii pianului, realizată printr-o scriitură atât de originală ce a determinat reînnoirea tehnicii pianistice. Înlănțuirile de cvinte și cvarte peste (și sub) care plutesc arpegii strălucitoare de septime și none, pedale disonante, bogăția cromatică, glissando-urile rapide, simple sau duble, armoniile suprapuse interpretabile și ca bitonalități, dau *Jocurilor de apă* acea particularitate distinctă ce a făcut să fie una dintre cele mai populare lucrări ale lui Ravel. Remarcabilă este și din punct de vedere al arhitecturii, pentru că "această piesă, inspirată de zgomotul apei și de sunetele muzicale pe care le fac auzite jeturile de apă, cascadele și râurile, este fondată pe două motive, după modelul unei prime părți de sonată fără a se supune totuși planului tonal clasic"<sup>3</sup>, evidențiind preocuparea compozitorului pentru realizarea formei, pentru echilibru, neoclasicismul muzicii sale.

Cu afecțiune și recunoștință profundă, Ravel a dedicat prima sa capodoperă autentică profesorului său prin următoarele cuvinte: "Scumpului meu maestru, Gabriel Fauré".

Pe aceleași coordonate neoclasiciste este creată și *Sonatina în fa diez minor* (1905), o reușită creație pianistică, în trei mișcări, în care formele tradiționale "prescurtate" se conjugă perfect cu modernitatea armoniilor, cu melancolia "pasionată" a primei părți, *Modéré*, în formă de sonată, cu grația tandră și nostalgică a părții a doua *Mouvement de menuet*, (fără trio!) și cu exuberanța trepidantă a finalului *Animé*, în formă liberă de rondo-sonată.

În același an (1905), Ravel compune suita *Miroirs*<sup>4</sup> (Oglinzi) alcătuită din cinci miniaturi programatice de cea mai autentică factură impresionistă: *Noctuelles* (Fâlfâituri în noapte sau Fluturi de noapte), *Oiseaux tristes* (Păsări triste), *Une barque sur l'océan* (O barcă pe ocean), *Alborada del gracioso* (sau Serenada bufonului) și *La Vallée des cloches* (Valea clopotelor).

În același stil, dar într-o altă concepție de realizare este *Ma Mère l'oise* (Mama mea găscă), o suită de cinci basme muzicale destinate copiilor. "Ma mère l'oise", piesă eufantină pentru pian la patru mâini"<sup>5</sup>, notează Ravel în schița sa autobiografică, datează din anul 1908. Intenția de a evoca în aceste piese poezia

<sup>1</sup> Alfred Cortot, *Muzica franceză pentru pian*, Ed. muzicală, București, 1966, pag. 173.

<sup>2</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Oglinzi, în sensul de evocări, ogindiri prin muzică, impresii muzicale.

<sup>5</sup> Lucrarea este cunoscută în trei versiuni, mai întâi pentru pian la patru mâini, apoi pentru pian la două mâini și, în sfârșit, pentru orchestră.



copilăriei l-a condus în mod natural la simplificarea manierei mele și la despuiera scrisului meu".<sup>1</sup>

Într-adevăr, simplificare și despuiere, mai bine spus inspirație în găsirea drumului spre sufletul copiilor, spre lumea de basm a celor mici, o împletire măiastră de fantezie și meșteșug componistic; pentru că, cele cinci povestiri muzicale: *Pavane de la belle au bois dormant* (Pavana frumoasei din pădurea adormită), *Petit Poucet* (Băiețelul cât un degețel), *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes* (Laideronnette, împărăteasa pagodelor), *Les entretiens de la Belle et de la Bête* (Conversațiile dintre frumoasa și balaurul) și *Le jardin féerique* (Grădina fermecată) scrise după basmele cu aceleași nume de Perrault și de scriitoarele d'Aulney și Leprince de Beaumont, sunt atât de simple ca scriitură, atât de scilpitoare totodată, încât, lucrarea, în cea mai stilizată expresie raveliană, încântă și cucerește interpreții și ascultătorii.<sup>2</sup>

Din același an datează și *Gaspard de la nuit* (Gaspard al nopții, 1908) lucrarea "de virtuozitate trascendentală... mai dificilă decât Islamey"<sup>3</sup>, lucrarea în care Ravel atinge cel mai profund și personal limbaj, de o ingenuozitate, inventivitate și virtuozitate greu de egalat în lumea muzicii pentru pian. De cea mai autentică factură impresionistă, având la bază texte de Aleysius Bertrand pe care le reproduce în întregime înaintea fiecărei piese, tripticul pianistic *Gaspard al nopții*, încununează arta pianistică raveliană, deschizându-i noi perspective.

Prima piesă, *Ondine*, recrează imaginea feerică a apei în care apare sirena misterioasă, cântându-și, într-o strălucire orbitoare, cântecul său ademenitor. Realizarea muzicală și forța de sugestie sunt de excepție; precizia trasării liniilor melodice în arabescuri mascate în arpegii și armonii plutind în spațiu, determină tensiuni psihologice dintre cele mai puternice.

A doua piesă, *Le Gibet* (Spânzurătoarea), imagine sumbră și grotescă a neliniștii trăite în fața unui spectacol imaginar înfricoșător, este cea mai accesibilă pianistilor atât prin desfășurarea lentă, cât și prin scriitura muzicală, mai simplă (în comparație cu prima și a treia piesă), bazată fiind pe structuri acordice de cvinte și octave fără terță, cu lungi pedale, cu desfășurări (totuși) ample pe verticală.

A treia piesă, *Scarbo*<sup>4</sup>, într-o desfășurare inițială *Modéré* este un "Scherzo infernal"<sup>5</sup>, în care, printr-o muzică gândită orchestral, comentează fantasticele nelegiuri pricinuite de monstrul nopții. Ritmurile asimetrice, schimbările bruște, pedalele misterioase, arpeggiile fulgerătoare, deformările motivelor, combinațiile timbrale surprinzătoare sugerând murmure și strigăte, umbre și lumini, imprevizibilul dominant, totul într-o desfășurare furtunoasă, amețitoare, Ravel atingând punctul maxim al virtuozității transcendente.

<sup>1</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>2</sup> Din suită, Ravel a extras un balet care a fost montat la Teatrul artelor.

<sup>3</sup> Roland Manuel, *Ravel*, Ed. Galimard, Paris, 1948, pag. 63.

<sup>4</sup> Personaj fantastic hoffmannesc, duhul rău al nopții

<sup>5</sup> Personaj fantastic hoffmannesc, duhul rău al nopții.

Și totuși, câtă grijă pentru formă! Și aici ca și în celelalte, această fantezie debordantă este stăpânită și călăuzită cu luciditate și este echilibrată conform legilor dezvoltării clasice.

Prin *Gaspard al nopții*, Ravel atinge un punct maxim în creația sa pianistică și așa cum remarcă A. Cortot, "aceste trei "poeme" - pentru ca să folosim propria sa denumire - îmbogățesc repertoriul pianistic al epocii noastre, ca unul dintre cele mai surprinzătoare exemple de ingenuozitate instrumentală dovedită vreodată de industria compozitorilor".<sup>1</sup>

Neoclasicismul muzicii lui Ravel într-o ipostază romantică îl întâlnim în *Valses nobles et sentimentales* (Valsuri nobile și sentimentale, 1911), o suită de opt piese (șapte valsuri și un epilog) într-o desfășurare vertiginoasă conformă cu concepția de realizare a autorului. Secretul care l-a animat pe Ravel să compună aceste piese a fost "...plăcerea delicioasă și totodată nouă a unei ocupații inutile", după cum rezultă din epigraful lui Henri de Régnier notat pe prima pagină a partiturii. Ce sunt de fapt *Valsurile nobile și sentimentale*?

"Titlul de Valsuri nobile și sentimente, notează Ravel, indică intenția mea de a compune un șir de valsuri după exemplul lui Schubert. Virtuozității care constituia fondul în *Gaspard de la nuit* îi urmează o scriitură, lămurit mai clarificată care întărește armonia și acuză reliefurile... Valsurile au fost executate pentru prima dată în mijlocul protestelor și huiduielilor, la concert fără numele autorilor de la S.M.I.<sup>2</sup> Auditorii votau pentru atribuirea fiecărei piese... Paternitatea valsurilor mi-a fost recunoscută de o slabă majoritate".<sup>3</sup>

Conturul precis, expresia laconică, aluzia interioară a muzicii, varietatea tempourilor, simplitatea scriiturii și transparența sonorităților, senzualitatea ascunsă, coloritul timbral într-o grație sobră, dozajul intensităților, sunt câteva din trăsăturile ce caracterizează valsurile lui Ravel. Pastişă sau plagiat? Un Schubert contrafăcut? Nicidecum! Mai curând putem vorbi de capacitatea compozitorului de a se integra într-un stil anume, de a compune în maniera lui... așa cum a procedat în 1909 scriind *Menuetul pe numele lui Haydn* și în 1913 cele două piese: *În maniera lui Borodin*, un vals și *În maniera lui Emmanuel Chabrier*, o parafrază, pe tema unei arii din actul al doilea al operei *Faust* de Gounod, lucrări de mai mică însemnătate în ansamblul creației sale.

Tot de factură neoclasică este și *Le Tombeau de Couperin* (Mormântul lui Couperin, 1917) o suită alcătuită din șase piese: *Preludiu*, *Fuga*, *Forlana*, *Rigodon*, *Menuet* și *Toccata*, a cărei geneză a început în anul 1914. Războiul a rupt firul creației, fiind înnodat abia în 1917, toamna, când compozitorul, reformat din armată, își reia activitatea.

<sup>1</sup> Alfred Cortot, op. cit., pag. 187.

<sup>2</sup> Societatea Muzicală Independentă, înființată în 1910, opusă din punct de vedere estetic, Societății Naționale de Muzică a organizat în 1911 un concert la care lucrările au fost prezentate fără a fi cunoscut în prealabil numele creatorilor.

<sup>3</sup> Vezi, M. Ravel, op. cit.



“Atunci, ne spune Ravel, am terminat *Mormântul lui Couperin*. Omagiul se adresează mai puțin lui Couperin însuși cât mai ales muzicii franceze din secolul al XVIII-lea”.<sup>1</sup>

“Omăgiu și nu pastişă”, după cum remarcă Roland Manuel<sup>2</sup>, în care compozitorul realizează o foarte interesantă îmbinare a elementelor preclasice (melodismul, echilibrul desăvârșit, precizia și claritatea scriiturii, suplețea armoniei) într-o țesătură polifonică adecvată toate acestea adaptate și modernizate în funcție de optica sa muzicală modernă.

Nu este vorba deci de reactualizare sau recreare ci de evocare și de sugerare a unei lumi de mare glorie a muzicii franceze. Întreaga lucrare degajă “un sentiment de activitatea fericită, de bucurie plină de viață și fără griji”.<sup>3</sup> *Preludiul*, o sprintară desfășurare muzicală, bogat ornamentat, *Fuga* (la trei voci) “cuminte” și dinafară, o mică bijuterie ce cochetează cu perfecțiunea lui Bach, *Forlana*, un dans rafinat în doi timpi, *Rigodon*, dans și el, mai robust, într-o desfășurare rapidă (*Assez vif*), *Menuetul*, în desfășurarea sa simplă dar și melancolică și *Toccata* remarcabilă prin scriitura sa complexă, pe o ritmică și într-o desfășurare grăbită caracteristică.<sup>4</sup>

Din lucrare Ravel a orchestrat patru piese (*Preludiul*, *Forlana*, *Rigodon* și *Menuet*), trecând-o astfel pe estradele de concert și în lumea dansului.

Deosebit de importantă în cristalizarea și desfășurarea stilului impresionist, creația pentru pian a lui M. Ravel reprezintă o cucerire și o însemnată contribuție totodată, la dezvoltarea pianisticii contemporane, remarcabilă prin originalitatea și ingeniozitatea scriiturii, prin densitatea sonorităților și mai ales prin factura pianistică modernă, înnoitoare.

### Muzica instrumentală de cameră

În complicata rețea de orientări care traversau cultura muzicală europeană din primele decenii ale secolului nostru muzica instrumentală de cameră creată de Ravel ocupă un loc aparte. Fără a fi numeroasă, șocantă și extravagantă, într-o realizare rafinată și măiestrită, creația de cameră reveliană se înscrie printre cele mai inspirate realizări ale muzicii franceze. Ea este marcată de *Cvartetul de coarde în fa major* (1903) și de *Sonata pentru pian și violină* (1927) între ele intercalându-se: *Introducere și Allegro*, pentru harpă, cvartet de coarde, flaut și clarinet (1906), *Trioul în la* (1914), *Sonata pentru violină și violoncel* (1922) și *Cântecul de leagăn* (1922).

<sup>1</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>2</sup> Roland Manuel, op. cit., pag. 99.

<sup>3</sup> A. Cortot, op. cit., pag. 193.

<sup>4</sup> Fiecare din cele șase piese a fost dedicată memoriei unui prieten, victimă a răz-

Prima dintre acestea, *Cvartetul de coarde*, în fa major, apare la începutul activității de compozitor a lui Ravel, în anii în care aspira la Premiul Romei, în anii când pe băncile conservatorului fiind, demonstra virtuți și calități pe care unii numai la maturitate le posedă. Aceasta pentru că *Cvartetul lui Ravel* este o creație matură, o lucrare desăvârșită. O lucrare care “răspunde unei voințe de o construcție muzicală imperfect realizată, fără-ndoială, dar care apare mult mai limpede decât în compozițiile mele precedente”.<sup>1</sup>

Această imperfecțiune pe care o evidențiază Ravel se referă, desigur, la arhitectura clasică, la formele clasice tradiționale și poate că tocmai aceste imperfecțiuni au determinat noutatea și originalitatea cvartetului său. Structura cvadipartită (*Allegro moderato*, *Assez vif*, *Très Rythmé*, *Très lent* și *Vif et agité*) răspunde tocmai acestei discipline severe a logicii și construcției cvartetului.

Ceea ce surprinde de la început este caracterul simfonic al cvartetului, scriitura orchestrală prin care se urmărește obținerea unor sonorități ample prin care se forțează spațialitatea într-o expresie nuanțată și profundă. Forma de sonată “imperfect realizată” se edifică pe temeiul a două teme, într-o dispoziție constant polifonică, prima expusă de vioara primă, pe temeiul cărora este realizată dezvoltarea simfonică în care utilizează procedee orchestrale (dublaje, figurații armonice, tremolo-uri etc.) într-o creștere gradată spre un punct culminant (momentul cel mai interesant al cvartetului), după care reexpoziția și finalul apar într-o desfășurare logică, justificate.

Într-o manieră asemănătoare este realizată și partea a doua, *Assez vif. Très rythmé*, un scherzo viu și antrenant, de o exuberantă molipsitoare, în care temele, într-o țesătură polifonică subtilă, se suprapun pe figurații armonice predominante, într-o expresie unică.

*Très lent*, partea a treia, continuă desfășurările muzicale și se impune prin varietatea caleidoscopică a imaginilor ce se succed logic într-o aglomerare de secțiuni scurte și dense realizate printr-o multitudine de procedee fără însă a altera expresia de ansamblu al lucrării.

Pe linia unei maxime expresivități se înscrie și finalul *Vif et agité*, în măsura 5/8, concentrat și dinamic, de o mare mobilitate în desfășurarea ritmică, încheind glorios această mare izbândă a compozitorului și a muzicii franceze de cameră.

Într-o altă concepție și realizare este *Introducerea și Allegro*, pentru harpă, cvartet de coarde, flaut și clarinet (1906), o izbutită încercare a compozitorului de a asocia culorile instrumentale în vederea obținerii unor sonorități noi. Este o lucrare ce încântă prin simplitatea scriiturii, prin transparența sonorităților, prin țesătura sonoră de expresie impresionistă, temperată de echilibrul clasic. Mai mult decât în alte lucrări, aici, expresia este în același timp și colorit multisonor, obținut din combinațiile politimbrale într-o îmbinare ingenioasă și fantastică.

<sup>1</sup> M. Ravel, op. cit.



Următoarea compoziție camerală raveliană, *Trio în la minor pentru pian, vioară și violoncel* (1914), apare după aproape un deceniu de la *Introducere și Allegro*, urmând după experiențele cu *Ma mère l'oie*, *Gaspard de la nuit*, *Rapsodie espagnole* și *Daphnis et Chloé*, înscriindu-se ca o creație matură și desăvârșită atât în planul arhitecturilor muzicale cât și în cel al mijloacelor de expresie. Tendința spre claritate și simplificarea scriiturii aici este mult mai evidentă, lucrarea distingându-se prin capacitatea compozitorului de a echilibra sonoritățile celor trei instrumente, într-o expresie unică, omogenă.

Este o muzică robustă, a puterii, a bărbăției, din care momentele depresive lipsesc aproape cu desăvârșire, cel mult uneori paleta i se întunecă și are o oarecare predominare dramatică, dar aceasta într-o curgere trecătoare.

Dar echilibrul domină toate orizonturile: prima parte, *Modéré*, în formă de sonată "a cărei temă este de culoare bască"<sup>1</sup>, de un pregnant modalism, expusă pe o formulă ritmică ostinată remarcabilă prin scriitura concertantă realizată cu rafinament, prin tendința de individualizare contrapunctică a celor trei voci, deși prezentate unitar prin pasaje tipice impresioniste din punct de vedere al figurațiilor melodice și ritmice, și al indicațiilor de atenuare (*relentisnez*, un *peu plus lent*, *en retenant* etc.); partea a doua intitulată *Pantoum* (*Assez vif*), un veritabil scherzo în care realizează o interesantă adaptare muzicală, la canonajul impus de forma fixă, a versificației de tip pantum din poezia malaeză, în ciuda căreia muzica este spontană și exuberantă; în partea a treia, *Passacaille* (*Très large*) locul unor adânci și tainice meditații filosofice, pătrunzătoare și ample, o adevărată probă de virtuozitate polifonică și invenție melodică de tip variațional pe tema expusă de pian în registrul său grav; în partea a patra, *Finale* (*Animé*) o a doua formă de sonată, într-o tratare liberă cu multe elemente specifice impresionismului (de la figurațiile violinei, flageolete, triluri etc. și tremolo-uri și articulările virtuoizistice ale violoncelului, de la armoniile de cvarte și cvinte (fără terțe), de la coloritul orchestral și densitățile sonore amplificate pe verticală, la varietatea ritmică) și totuși de o mare claritate în structura melodico-ritmică și arhitecturală gândite în maniera neoclasică.

Dedicat profesorului său André Gédalge (1856-1926), *Trioul* lui Ravel s-a impus ca una dintre cele mai realizate și îndrăgite pagini ale muzicii moderne de cameră.

Dintr-o cu totul altă perspectivă trebuie privită *Sonata pentru vioară și violoncel* (1922), scrisă în memoria lui Claude Debussy, o lucrare prin care Ravel atinge o nouă culme a măiestriei sale pe care apoi, o luminează atrăgând atenția și deschizând noi perspective. Alcătuită din patru mișcări (*Allegro*, *Très vif*, *Lent* și *Vif avec entrain*), *Sonata* este un splendid duet instrumental în care scriitura polifonică de o mare simplitate este atributul principal al desfășurărilor melodice de factură modală, într-o expresie încheagată, de mare varietate (sobră, dar lirică, prima parte în formă de sonată unduitoare, grațioasă, partea a doua, în genul scherzo-ului; evocatoare și meditativă, partea a treia, în formă de lied; ritmică, percutantă,

<sup>1</sup> M. Ravel, op. cit.

oarecum grotescă, într-o mare varietate de mijloace de realizare, partea a patra, în formă de rondo sonată).

Rafinamentul componistic ravelian transpare și din *Sonata pentru vioară și pian* (1927), ultima creație camerală a compozitorului. Asemănătoare în unele privințe cu sonatele lui Debussy (caracter pastoral în prima parte, structura tripartită într-o dispunere liberă și claritatea formelor), *Sonata* anunță câteva elemente noi pe care Ravel le propune în cadrul avântului general al muzicii spre modernitate.

Astfel, prima parte, *Allegretto*, se desfășoară polifonic, este un dialog între vioară și pian ce se întâlnesc determinând none mărite și septime, alături de alte disonanțe; deci un limbaj armonic (și ritmic, desigur) de o factură mai specială, concordantă cu tendințele înnoitoare ale deceniului al treilea.

Din aceeași perspectivă trebuie privită și partea a doua, *Blues*, o izbutită încorporare a jazz-ului în muzica de cameră. Ravel, de fapt, nu crează jazz în sonata sa, dar din această artă el preia ceea ce are mai esențial, umorul, o anumită langurozitate, jocul acordurilor, toate acestea încadrate perfect într-un gen muzical atât de tradițional.

Tot așa și finalul, *Allegro*, intitulat *Perpetuum mobile*, cea mai minuțios elaborată dintre părțile sonatei, construită pe temeuri tematice ale părților anterioare (fără a urmări realizarea ciclică a lucrării), abundă în "surprize"; de la caracterul motoric imprimat de respectarea șaisprezecimilor la vioară, un fel de "toccata", la armoniile paralele ale trisonurilor de la pian, și apoi, spre final, la "golirea" lor în simple cvinte paralele (fără terțe) toate acestea făcute în mod natural, discret și fără ostentație.

### Muzica simfonică și concertantă

Ravel, unul dintre cei mai mari maeștri ai artei orchestrației, a creat lucrări destinate podiumului de concert; toate însă de un asemenea rafinament, inventivitate și bun gust încât dictonul latin "non multa sed multum" se confirmă și în cazul lui. Ca și Debussy, el nu a creat simfonii. Prima sa lucrare pentru orchestră a fost *Shéhérazade* (1898), o "uvertură feerie" scrisă în anii de studii de la conservator, pe care compozitorul a dirijat-o în 1899 la Societatea Națională de Muzică, fiind îndelung fluierat de public pentru incoerența din planul de ansamblu și din relațiile tonale, pentru preluarea unor procedee folosite de Rimski-Korsakov (game de tonuri) și Balakirev, lucrarea fiind "atât de puternic dominată de influențele muzicii ruse".<sup>1</sup>

Pe un plan superior se situează *Rapsodie espagnole* (Rapsodia spaniolă, 1907), concepută sub forma unei suite alcătuită din patru părți (*Prélude à la nuit* (Preludiul nopții), *Très modéré*, meditativ și senzual, *Malaguena*, *Assez vif*,

<sup>1</sup> M. Ravel, op. cit.



năvalnică dar delicată și strălucitoare, *Habanera*<sup>1</sup>, *Assez lent et d'un rythme las* (leneș), cuceritoare prin sugestia mișcărilor și coloritul spaniol și *Féria, Assez animé*, dezlănțuire de ritmuri și sonorități intense) o lucrare ce se remarcă prin caracterul său spaniol, acesta nerezultând din citate sau alte documente spaniole, ci dintr-o asimilare și apoi recreare liberă a ritmurilor și melodiilor de factură modală, fără ca acestea să altereze stilul compozitorului. O lucrare ce-l afirmă pe Ravel ca pe un mare maestru al paletei orchestrale, oferind soluții și deschizând perspective.

Cu *La valse* (Valsul, 1920), "poem coregrafic pentru orchestră", Ravel atinge una dintre cele mai înalte culmi ale virtualității orchestrale ca o realizare de excepție, și o reușită experiență înaintea *Bolero*-ului.

"Am conceput această lucrare ca un fel de apoteoză a valsului vienez - ne spune Ravel - în care se amestecă, în fantezia mea, impresia unei învârtături fantastice și fatale. Am situat acest vals în cadrul unui palat imperial în jurul anului 1855".<sup>2</sup> Scris la sugestia lui Serghei Diaghilev, valsul, așa după cum rezultă din textul așezat înaintea primei pagini a partiturii<sup>3</sup> este alcătuit din trei secțiuni: prima de la început până la litera A din partitură, în care "Neguri involburate lasă să se întrevadă strălucitoare cupluri de dansatori; ele se risipesc treptat..." a doua de la litera A la B, în care "se distinge A o imensă sală populată de o mulțime care se învârteste; și a treia, apoteoza propriu-zisă, de la litera B până la final, în care "Scena se luminează progresiv. Lumina policandrelor strălucește la ff". Amplă lucrare simfonică, de proporții și de un caracter neobișnuit, *Valsul* ni se prezintă ca un vast tablou al valsului vienez, în tot ceea ce are el mai esențial și caracteristic: eleganță și frumusețe, moliciune și voluptate, tandrețe și brutalitate (uneori).

Și toate acestea "scoase" cu rafinament, din sonoritățile orchestrei cu o măiestrie unică și o virtuozitate inegalabilă, alături de plasticitatea liniilor melodice și inspiratelor înveșmântări armonice și polifonice, a dozării efectelor dinamice și agogice.

De aceeași pregnantă virtuozitate este marcată și lucrarea următoare *Tzigane* (1924), rapsodie de concert pentru vioară și orchestră, "piesă de virtuozitate în maniera unei rapsodii ungare"<sup>4</sup> scrisă inițial pentru vioară și pian, realizată într-o mare varietate de efecte dinamice, impuse de ambianța rapsodică, narativă în secțiunea de debut *Lento, quasi cadenza*, cu desfășurări cadențiale și rubato-uri, explozivă, dansantă, cu arcuiri sprintare, fulgerătoare în secțiunea mediană *Allegro* și în cea finală *Meno vivo*.

Toate aceste lucrări orchestrale, l-au pregătit pe Ravel pentru marea sa aventură simfonică, faimosul *Bolero* (1928) cea mai populară lucrare a sa, unic și

celebru exercițiu de orchestrație, pentru că, de fapt, acesta este: "un exemplu minunat de limpede de felul în care poate fi folosită o mare orchestră simfonică".<sup>1</sup>

Scris la comanda celebrei dansatoare ruse Ida Rubinstein, *Bolero*-ul lui Ravel "este un dans într-o mișcare foarte moderată și constant uniformă atât prin melodie și armonie cât și prin ritm, acesta din urmă fiind marcat fără încetare, de tambur. Singurul element de diversitate aici este adus prin *crescendo*-ul orchestral".<sup>2</sup> În rest orchestrație, combinații politimbrale. O compoziție simplă în aparență: un ritm constant de bolero, peste care se suprapune o melodie, alcătuită din două elemente A și B, (expuse fiecare de două ori), susținută de armonii banale, repetată de nouă ori fără nici o variație melodică-ritmică și tonală, până spre sfârșit când surpriză: se modulează în Mi major, după care se revine la tonalitatea inițială.

Dar nu în acestea constă secretul *Bolero*-ului, ci în concentrarea pe rând a instrumentelor orchestrei simfonice într-un imens *crescendo* orchestral. Nu "Despărțirea" ca la Haydn ci "Adunarea" instrumentelor prin adăugarea de noi și noi instrumente în variate combinații timbrale "orchestrația schimbându-se la fiecare repetare, treptat mai amplă și mai bogată, și mai puternică până când se încheie în cel mai mare răcnet orchestral pe care l-ați auzit vreodată".<sup>3</sup> Pentru că *Bolero*-ul nu este altceva decât o construcție inedită, o culminație, o ingenioasă temă cu variațiuni... timbrale, "cea mai fascinantă demonstrație orchestrală din această istorie a muzicii".<sup>4</sup>

La puțin timp după *Bolero*, în decembrie 1928, Ravel scria: "Într-un viitor pe care nu-l pot prevedea socot că voi face auzit un Concert pentru pian și orchestră"<sup>5</sup>... Și într-adevăr a făcut auzite două: *Concertul în sol major, pentru pian și orchestră* și *Concertul pentru mâna stângă în Re major, pentru pian și orchestră*, ambele create simultan în anul 1931, în stilul caracteristic, purtând pecetea autenticității muzicii, și în același timp a virtuozității pianistice și a orchestrației.

"Primul, ne spune Ravel, este un *Concerto* în sensul cel mai exact al termenului și este scris în spiritul celor de Mozart și Saint-Saëns. Cred, într-adevăr, că muzica unui *Concerto* poate fi veselă și strălucitoare, și că nu este necesar să pretindă profunzime sau să urmărească efecte dramatice... Aveam intenția, la început, să-mi intitulez lucrarea *Divertissement*, apoi am reflectat că nu este necesar, apreciind că titlul de *Concerto* este suficient pentru a explica caracterul muzicii din care este constituit. Din anumite puncte de vedere, *Concerto*-ul meu nu este scris fără a prezenta unele raporturi cu *Sonata de vioară*; el aduce câteva elemente împrumutate de la jazz, dar acestea cu moderație".<sup>6</sup>

Concertul păstrează structura tripartită clasică (*Allegro moderato* - cu o secțiune *Andante*, *Adagio assai*, *Presto*) fiind într-adevăr un divertisment de

<sup>1</sup> *Habanera* a fost compusă în 1895 pentru pian, fiind inclusă în suită fără nici o schimbare în planul melodic, armonic și ritmic, în versiunea orchestrală.

<sup>2</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>3</sup> "Neguri involburate lasă să se întrevadă strălucitoare culuri de dansatori. Ele se risipesc treptat: se distinge A. O imensă sală populată de o mulțime care se învârteste. Scena se luminează treptat. Lumina policandrelor strălucește la ff; B. O curte imperială, către 1855".

<sup>4</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>1</sup> Leonard Bernstein, op. cit., pag. 204.

<sup>2</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>3</sup> Leonard Bernstein, op. cit., pag. 204-205.

<sup>4</sup> Ibidem, pag. 204.

<sup>5</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>6</sup> Vezi în: Roland Manuel, op. cit., pag. 125.



orchestră în care Ravel își etalează măiestria strălucitoare, virtuozitatea pianistică și orchestrală, fulminante; este o piesă cu reliefuri melodice clare, sclipitoare turnate în forme clare (sonată, prima parte, lied amplu partea a doua și toccata, partea a treia), cu o ritmică pregnantă, cu contraste puternice între părți, spiritual și fremătător în *Allegro moderato*, mediativ și elegiac în *Adagio assai*, fulminant, energic, nervos și constant ritmic, în finalul *Presto*. Și totul într-o armonie clară; *Concertul în sol major*, după cum remarcă prietenul său Roland Manuel, este o "apoteoză a tonalității".<sup>1</sup>

"Concertul pentru mâna stângă - precizează Ravel - este de un caracter destul de diferit și într-o singură mișcare cu multe efecte de jazz, iar scriitura nu este simplă. Într-o operă de acest gen esențialul este nu de a da impresia unei țesături lejere ci pe aceea a unei partide scrise pentru ambele mâini. De aceea aici am recurs la un stil mult mai apropiat de cel în mod frecvent impunător, pe care și-l asumă *Concerto-ul* tradițional".<sup>2</sup>

Scriș la propunerea lui Paul Wittgenstein<sup>3</sup>, căruia îi este dedicat, *Concertul pentru mâna stângă*, deși este construit monobloc, cuprinde trei mișcări distincte. Prima, un fel de pavană, în caracterul unei improvizații, amplă și gravă, căreia îi urmează *Allegro*, un fel de scherzo coregrafic pe un ritm ostinat și neîntrerupt, o muzică de jazz cu accente de rag-time de cea mai autentică factură și un *Final* cu o cadență infernală.

Ultimele elaborări ample ale compozitorului, *Concertele* sunt expresia unei voinți titanice, temperamentale într-o realizare degajată și lejeră, excelent compuse și orchestrate, într-un stil și colorit caracteristic artei sale, ceea ce le-au asigurat un loc de frunte în literatura concertistică a pianului.

Printre realizările simfonice ale lui Ravel, pot fi înscrise și cele câteva orchestrații de excepție făcute unor lucrări aparținând lui Eric Satie, (*Prélude du fils des étoiles*, 1913) Chopin (*Nocturne*, *Étude*, *Valse*), Schumann (*Carnaval*, 1914), Chabrier (*Menuet pompeux*, 1918) și Musorgski, (*Tableaux d'une exposition*, 1922).

### Muzica de operă și coregrafică

Remarcabilele calități coregrafice ale unora dintre lucrările lui Ravel au făcut ca multe dintre ele, încă de la apariție, să treacă imediat pe scenă în viziunea unor personalități de prestigiu. Printre acestea se află: *Mama mea găscă*, *Valsurile nobile și sentimentale* (*Adelaide* sau *Graiul florilor*), *Mormântul lui Couperin*,

<sup>1</sup> Ronald Manuel, op. cit., pag. 127.

<sup>2</sup> Ibidem, pag. 125.

<sup>3</sup> Paul Wittgenstein, pianist austriac (1887-1961). În timpul primului război mondial și-a pierdut mâna dreaptă. Alături de Ravel, R. Strauss, Prokofiev, Korngold, Godowski ș.a. au compus atunci special pentru Wittgenstein.

*Valsul* și *Bolero-ul*. Scenei propriu-zise însă, Ravel i-a dedicat doar trei lucrări: *Ora spaniolă*, *Daphnis și Chloe* și *Copilul și vrăjitoriile*.

Prima dintre acestea *L'heure espagnole* (*Ora spaniolă*, 1907) comedie muzicală într-un act, după un poem de Franc-Nohain a apărut de la început, ca un fel de operă buffa. Ea urmează *Istoriilor naturale* care, după cum ne informează Ravel, "l-au pregătit pentru compunerea *Orei spaniole...* care este ea însăși un fel de conversație în muzică. Intenția aici este aceea de a reînnoi tradiția operei buffa".<sup>1</sup>

Deci, o nouă ipostază a neoclasicismului muzicii sale. Acțiunea operei este plină de haz, un amestec de poezie cu ironie, ceea ce determină comicul cald și bonom, într-o permanentă succesiune de întâmplări neprevăzute<sup>2</sup>. O operă în miniatură poate fi considerată *Ora spaniolă*, în care partida vocală este realizată și condusă cu multă grijă în stilul "quasi parlando al recitativului buffo italian" după cum precizează autorul în nota de la începutul operei<sup>3</sup> apropiată de inflexiunile și particularitățile limbii franceze vorbite, cu toate că "scena se petrece la Toledo în secolul al XVIII-lea".

Evenimentele se desfășoară vertiginos, într-o curgere continuă, replicile sunt spontane, în parlando, fără nici cea mai mică preocupare de realizare pe parcursul celor douăzeci și una de scene a vreunei melodii cu caracter de arie sau altceva asemănător; o conversație pe muzică de cea mai originală factură, într-un stil armonios, ritmic și orchestral de o fantastică ingeniozitate în surprinderea trăsăturilor caracterologice ale celor cinci personaje (Conception, temperamentală, șireată, ingenioasă și deșteaptă; Gonzalve, poet visător și naiv lipsit de inițiativă și personalitate; Don Inigo Gomez, infatuat, un grăsun lipsit de scrupule și dornic de aventuri amoroase; Torquemada, meșterul ceasornicar în casa căruia se desfășoară acțiunea, pasionat de meseria sa; Ramiro, modest, amabil, sănătos moral și fizic, plin de forță, cel care în final este norocos și culege roadele nesăbuitelor aventuri ale soției ceasornicarului).

Foarte original este începutul operei (în care locul uverturii sau preludiului este luat de o introducere orchestrală ce imită ceasornice, jucării mecanice de tot felul, un fel de zumzet perpetuu ce crează cadrul) și finalul.

<sup>1</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>2</sup> Conception, soția tânără și cochetă a lui Torquemada, ceasornicarul orașului, "un soț cam prea ridicol și caraghios", dornic de aventuri amoroase, își trimite soțul ca să potrivească orologiile orașului, pentru a-l primi pe Gonzalve, un tânăr poet naiv și visător. Dar este incomodată de Ramiro, poștaşul hamal, care așteaptă să i se repare ceasornicul. După Gonzalve sosește însă și Don Inigo Gomez bancherul, disgrațios de gras, dornic și el de aventuri. Astfel că Conception îl ascunde pe Gonzalve în cutia unui ceas și astfel Ramiro îl transportă în dormitor. Tot în cutia unui ceasornic se înțepenește și Don Inigo Gomez pentru a fi spiritual". Sosind Torquemada, Conception decepționată de Gonzalve, îl alege pe atleticul Ramiro cu care se retrage, în timp ce ceasornicarul profită de situație și-și vinde ceasurile, celor din cutii.

<sup>3</sup> Vezi partitura, Maurice Ravel, *L'heure espagnole*, Ed. Durand, Paris, 1908 și 1932.



De remarcat locul pe care îl ocupă în ansamblul operei cvintetul vocal din final, de o înaltă măiestrie componistică, un fel de concluzie moralizatoare, a întregii desfășurări scenice.

“Daphnis și Chloe (1909-1912) simfonie coregrafică în trei părți, ne spune Ravel, mi-a fost comandată de directorul companiei de balete ruse...”

Scriind-o, intenția mea a fost de a compune o vastă frescă muzicală, fără preocuparea pentru arhaisme...

Lucrarea este construită simfonic, după un plan tonal foarte riguros, în mijlocul unui mic număr de motive ale căror dezvoltări asigură omogenitatea operei”...<sup>1</sup>

Aceste motive (cinci la număr) sunt adevărate teme conducătoare, simbolizând personajele principale și acțiunile lor. Surprinde în mod deosebit prezența corului (fără text) din prima și până la ultima scenă, gândit ca un personaj complex, un fel de cadru, de glas al naturii mărețe, într-o armonizare de excepție, realizând o suprapunere pe verticală a șapte sunete la interval de cvintă (toate sunetele tonalității La major!)<sup>2</sup> în cele trei tablouri ale baletului Ravel făcând proba unei capacități extraordinare de stăpânire sigură a mijloacelor de expresie, în afara oricărei tendințe de a epata, în schimbul unei impresionante pătrunderi a sensurilor fiziologice ale poemului și crearea unei muzici de o asemenea esență.

Acțiunea baletului<sup>3</sup> desprinsă din romanul *Daphnis și Chloe* de scriitorul grec Longos (sec. II-III d.C.) urmărește suita de întâmplări prin care trec cei doi tineri părăsiți în copilărie, găsiți și crescuți în natură de păstori, idila lor naivă, lupta lor pentru înlăturarea piedicilor pentru ca în final să dobândească. Povestea de iubire *Daphnis și Chloe* de Ravel, urmărește un anumit brio narativ, o desfășurare înflăcărată, atingând un înalt grad în portretizarea psihologică a personajelor. Sub pana lui Ravel, Daphnis și Chloe străbat spațiile și timpul, și ajung la noi, înfățișându-ni-se ca niște “pure statui dintr-o insulă eternă, la care tinerețea și inocența noastră se pot întoarce mereu”.<sup>4</sup>

Din balet se desprind ca deosebit de realizate: *Introducerea* și *Dansul religios*, *Dansul lui Daphnis* și *Nocturna* din tabloul întâi, *Dansul războinic* din tabloul al doilea, *Zorii zilei*, *Pantomima* și *Dansul general* din tabloul al treilea.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Maurice Ravel, op. cit.

<sup>2</sup> La rândul său, Skriabin, în acordul său sintetic, suprapune toate sunetele modului la interval de cvartă.

<sup>3</sup> Tineri și tinere se închină nimfelor, printre ei aflându-se Daphnis și Chloe care împreună vin în fața altarului. Apoi dansează. Jocul lor naiv este întrerupt de apariția piraților care o răpesc pe Chloe, obligând-o să danseze. Nimfele coboară de pe soclu și îl invocă pe zeul Pan pentru a veni în ajutor. Pirații sunt alungați și Chloe reapare înconjurată de păstori, aruncându-se în brațele lui Daphnis.

<sup>4</sup> Petre Creția, În: Longos, *Daphnis și Chloe*, Editura pentru literatură, București, 1964, pag. XXI.

<sup>5</sup> Din muzica baletului Ravel a extras două suite simfonice alcătuite astfel: *Suita I: Nocturna, Interludiu și Dans războinic*; *Suita a II-a: Zorii zilei, Pantomimă și Dans general*.

Ultima creație scenică, *L'enfant et les sortilèges* (Copilul și vrăjitoriile, 1920-1925), fantezie lirică în două părți, este cea mai îndelung elaborată dintre toate creațiile lui Ravel. Aceasta se datorește exigențelor cu care compozitorul a tratat subiectul și mai ales delicatelor și complexelor probleme pe care le ridică transpunerea muzicală a acțiunii, un amestec de vis, feerie și realitate, încadrată într-o “atmosferă de tandrețe și panteism delicat”.<sup>1</sup>

Compusă după poemul scriitoarei franceze Colette, *Copilul și vrăjitoriile* se distinge prin simplitatea scriiturii muzicale, claritatea și naturalitatea exprimărilor vocale “quasi parlando”, prin extrem de marea varietate a soluțiilor orchestrale, prin măiestria cu care a reușit să conducă o acțiune atât de complexă și complicată, în care apar peste patruzeci de roluri importante. Mai mult decât în alte lucrări, Ravel afirmă melodia pentru că “...grija pentru melodie care aici domină, după cum ne spune autorul, a fost favorizată de subiect, care mi-a permis să-l tratez în spiritul operetei americane...”

Cântul este cel care domină aici. Orchestra, fără a fi lipsită de virtuozitate instrumentală, rămâne totuși în planul secund”.<sup>2</sup>

Și de data aceasta ne aflăm în fața unei mari capodopere, realizată cu înaltă măiestrie și știință a compoziției, cu un rafinat simț al expresiei melodice, al dozării și armonizării nuanțelor lirice cu cele grotești, caricaturizante, într-un limbaj modern, în care ritmurile, armoniile, tonalitățile și timbrele vocilor și ale instrumentelor, cu împrumuturi făcute tehnicii și esteticii de music-hall sunt folosite cu o fantezie și o ingeniozitate fabuloase.

Și totul pentru a ilustra un episod din viața unui “pui de om” inadaptabil ritmului de viață cotidian un “mic barbar imprudent” după replica focului (partea întâi), ce se răzbună pe cărți și jucării, pe lucrurile și pe obiectele din casă, fiind dispus să pedepsească “chiar pe mama”. Este o operă de excepție această feerie muzicală, plină de haz și de neprevăzut, cu multe poante și gaguri fanteziste din care zâmbetul lui Ravel cuibărit în colțul gurii, răzbate, făcându-se văzut încă dela început, din primele momente ale apariției copilului răsfățat și până la sfârșit când este cumințit și iertat pentru fapta sa bună.

### Considerații stilistice

Apărut pe scena muzicii franceze în “vremea împlinirilor”, “în clipa rară a solstițiului artei”, “fiu târziu al vremilor târzii”.<sup>3</sup> Ravel parcurge drumul greu al afirmării artistice, potolind și limpezind talazuri stârnite de furtunile înnoirilor. Arta sa este o artă a simțurilor și a minții, a echilibrului și a măsurii, bunei dispoziții și a seninătății, o artă alexandrină, elaborată cerebral și senzual.

<sup>1</sup> E. Wuillermoz, în *Excelsior*, 3 febr. 1926, vezi: Roland Manuel, op. cit. pag. 116.

<sup>2</sup> M. Ravel, op. cit.

<sup>3</sup> Constantin Brăiloiu, op. cit. pag. 33-36.



Permanent iscoditor, Ravel nu caută să descopere ceva nou ci să desăvârșească ceva descoperit. Zestrea mijloacelor de expresie moștenite de la precursori și contemporani o păstrează cu sfințenie, nu o alterează dar îi dă o nouă dispunere și desfășurare spațială și temporală, o interpretează "à la Ravel" acestea fiind, de fapt, unul dintre secretele artei sale. Lumea lui este o lume cunoscută, în care se simte bine, în siguranță. Din această lume, fantezia sa își ia zborul spre zonele apropiate sau mai îndepărtate ale vieții, ale istoriei, literaturii și exoticii, reînnoind stiluri și maniere, nu într-o banală imitație sau pastişă, ci într-o personală și originală interpretare. Și toate acestea făcute cu umor, un umor fin cu nuanțe de ironie blândă, moralizatoare.

Muzica sa este muzica unui poet al naturii ce vibrează la sensibila ei fremătare, realizând un impresionism pe care ascultătorul îl receptează firesc, pentru că nu este șocant, în sonorități extravagante, ci este mai mult strălucitor, determinat de virtuozitatea instrumentală, un impresionism clasicizant, încadrat întotdeauna în formă clară, în construcții clasice, într-o viziune modernă. Dotat cu simțul voluptății, Ravel marchează prin creația sa revenirea muzicii franceze la tradițiile sobrietății și clarității. Măiestria sa este incomparabilă; Ravel este un adevărat virtuoz, dotat cu fantezie, ingenioasă, amețitoare și subtilă, de o mare intensitate ce este călăuzită cu gust și rafinament în direcția exprimării clare și precise, într-un stil personal cu numeroase elemente de originalitate.

Trei trăsături esențiale definesc originalitatea stilului său:

- accentul spaniol, prezent într-un mare număr de lucrări, unele nedecarate spaniole, dat de intonații, culori și combinații timbrale, dar mai ales de ritmurile precise, nervoase, violente uneori, într-un amestec superb de reverie și trăire nostalgică orientală;
- sensul feeriei, gustul povestirilor, lumea de basm și joc ale copiilor, în contrast cu arta sa atât de subtilă și rafinată;
- umorul, fin, și totuși rece, un fel de ironie moralizatoare, așa cum spuneam mai sus, "un fel de zâmbet în colțul gurii".

Mijlocul principal de comunicare raveliană este melodia, pregnantă, cu contur precis, sinuoasă, dar flexibilă, realizată în curbe ample, o melodie de structură diatonică desprinsă din formațiuni modale, unele medievale, cu preferință pentru modul de re caracteristic muzicii basce (*Menuet antic, Daphnis și Cloe, Sonata pentru vioară și violoncel, Concertul în sol major* ș.a.) și modul de mi specific muzicii spaniole (*Habanera, Rapsodia spaniolă, Ora spaniolă* ș.a.) într-o înveșmântare armonică și polifonică subtilă. Pornind de la descoperirile lui Fauré, Debussy și Satie, Ravel crează un sistem de acorduri tentante chiar și pentru Debussy care, de multe ori, sunt rezultante ale proiecțiilor melodice în simultaneitate verticală.

Din structurile modale, Ravel construiește preferențial acorduri de septime și none ce detreminează sonorități picante, adeseori acide, aspre și energice. Acestea li se adaugă numeroasele pedale interioare, apogiatuiri superioare și inferioare, lăsate

nerezolvate, aciaccaturi și arabescuri, într-o mare varietate de combinații, acordul de cvintă mărită dedus uneori din acordul de undecimă mărită ș.a.

Un loc important în limbajul ravelian îl ocupă ritmul, prezent într-o mare varietate de formule, izvorâte din diversitatea structurilor caracteristice dansurilor, limbajului vorbit și jazz-ului.

Dansul, după expresia lui André Suarès, domină toată muzica lui Ravel. Din el își extrage formulele ritmice pe care le dezvoltă în toate lucrările sale. Însăși creația sa este un fel de ghirlandă de dansuri în care apar: menuetul, pavana, forlana, rigodoul passacaglia, valsul, habanera, boleroul, foxtrotul, bluesul și altele realizate în forme specifice ce împodobesc creația sa de la primul la ultimul opus.

În forme specifice, pentru că Ravel este un mare arhitect, constructor neobosit, un artizan ce se joacă cu formele tradiționale, de o asemenea manieră, încât cu personalitatea sa le înnoiește surprinzător și imprevizibil. Este maestrul miniaturii pe care o realizează în detaliu, și cu un paradoxal simț al clarității și perfecțiunii formei.

În pianistică, Ravel se apropie de Liszt, dar tehnica sa merge mai departe în subtilitate și extremul rafinament al paletei sonore. Aceasta este de fapt una dintre principalele arme ale arsenalului ravelian: orchestra. În linii generale, Ravel utilizează aceeași orchestră ca și Debussy pe care însă o manevrează cu atâta abilitate încât ai senzația că "virtuozul orchestrator Ravel se îmbată de propria sa virtuozitate".<sup>1</sup>

Sub pana lui Ravel, orchestra își amplifică potențialul sonor și timbral. Chiar și acele instrumente mai puțin cunoscute ca de pildă: flautul în sol, flautul cu culisă, eolifona, pianul luteal (vezi: *Copilul și vrăjitoriile*), saxofonul ș.a. instrumente de jazz își găsesc locul în orchestra sa pe care o manevrează abil, cu rafinament și ingeniozitate, realizând combinații timbrale scilicitoare, într-o gradatie plastică a sonorităților și intensităților, impunându-se astfel, drept unul dintre cei mai de seamă orchestratori ai timpurilor moderne, alături de Rimski-Korsakov, Mahler și R. Strauss. Pentru că, într-adevăr, așa cum scria Brăiloiu, Ravel a fost "un ucenic vrăjitor" cu arta sa subjugând inimile și spiritele a mii de melomani de pretutindeni, înscriindu-și numele cu litere de foc în cartea de aur a marilor creatori din prima jumătate a secolului al XX-lea.

<sup>1</sup> Constantin Brăiloiu, op. cit., pag. 34.



## Lista lucrărilor

compozitorilor impresionisti în ordinea cronologică a realizării lor

Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY (1862-1918)		
1.	<i>Floare de grâu</i> (text de André Giron)	1876
2.	<i>Balada lunii</i> (A. de Musset)	1876
3.	<i>Madrid, prințesa spaniolă</i> (Th. de Banville)	1877
4.	<i>Noapte înstelată</i> (Th. de Banville)	1878
5.	<i>Seară frumoasă</i> (Paul Bourget)	1878
6.	<i>Rapsodia pentru pian</i>	1878
7.	<i>Andante cantabile</i> , pentru pian (la patru mâini)	1878
8.	<i>Intermezzo</i> , pentru violoncel și pian	1879
9.	<i>Dans țigan</i> , pentru pian	1880
10.	<i>Frumoasa din pădurea adormită</i> (Vincent Hyspa)	1880
11.	<i>Romanță</i> (Paul Bourget)	1880
12.	<i>Peisaj sentimental</i> (Paul Bourget)	1881
13.	<i>Trio în sol</i> (două mișcări)	1881
14.	<i>Clopote</i> (Paul Bourget)	1881
15.	<i>Visare</i> , pentru pian	1881
16.	<i>Rondo</i> (Alfred de Musset)	1882
17.	<i>Să ne iubim</i> (Alfred de Musset)	1882
18.	<i>Fata cu părul bălai</i> (Leconte de Lisle)	1882
19.	<i>Iată că primăvara</i> (Paul Bourget)	1882
20.	<i>Daniel</i> , cantată pentru soliști, cor și orchestră	1882
21.	<i>Tarantela styriană</i>	1882
22.	<i>Triumful lui Bachus</i>	1882
23.	<i>Vals romantic</i>	1883

Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
24.	<i>Serbări galante I</i> (Paul Verlaine)	1883
25.	<i>Pierrot</i> (Th. de Banville)	1883
26.	<i>Gladiatorul</i> , cantată	1883
27.	<i>Inefabila tăcere</i> (Paul Bourget)	1883
28.	<i>Eglogă</i> (Leconte de Lisle)	1883
29.	<i>Vals romantic</i> , pentru pian	1883
30.	<i>Nocturnă</i> , pentru pian	1884
31.	<i>Muzică</i> (Paul Bourget)	1884
32.	<i>Regrete</i> (Paul Bourget)	1884
33.	<i>Romanța lui Ariel</i>	1884
34.	<i>Apariție</i> (Mallarmé)	1884
35.	<i>Fiul risipitor</i> -, scenă lirică	1884
36.	<i>Almazor</i>	1886
37.	<i>Romanță</i> (Paul Bourget)	1887
38.	<i>Clopotele</i> (Paul Bourget)	1887
39.	<i>Dans</i> , pentru pian	1887
40.	<i>Mazurca</i> , pentru pian	1887
41.	<i>Domnișoara aleasă</i> (Rosetti)	1887
42.	<i>Ariete uitată</i> (Paul Verlaine)	1888
43.	<i>Două arabescuri</i> , pentru pian	1888
44.	<i>Mică suită</i> , pentru pian la patru mâini	1889
45.	<i>Fantezia</i> pentru pian și orchestră	1889
46.	<i>Cinci poeme</i> (Charles Baudelaire)	1890
47.	<i>Suita bergamască</i> , pentru pian	1890
48.	<i>Marș scoțian</i> , pentru pian la patru mâini	1891
49.	<i>Proze lirice</i> (Debussy)	1892
50.	<i>Cvartet de coarde</i>	1893



Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
51.	<i>Preludiu la după amiaza unui faun</i>	1893
52.	<i>Pelléas și Mélisande</i> , operă	1895
53.	<i>Trei cântece</i> (Pierre Louys)	1898
54.	<i>Trei nocturne</i> , pentru orchestră	1898
55.	<i>Pentru pian</i>	1901
56.	<i>Lindaraya</i> , pentru două pian	1901
57.	<i>Stampe</i> , pentru pian	1904
58.	<i>Serbări galante II</i> (Paul Verlaine)	1904
59.	<i>Trei cântece din Franța</i> (Ch. d'Orleans și Tristan l'Hermite)	1904
60.	<i>Măști</i> , pentru pian	1904
61.	<i>Insula veselă</i> , pentru pian	1904
62.	<i>Regele Lear</i> , muzică de scenă	1904
63.	<i>Două dansuri</i> pentru harpă	1904
64.	<i>Imagini</i> , pentru pian (seria I)	1905
65.	<i>Marea</i> , trei schițe simfonice	1905
66.	<i>Imagini</i> , pentru pian (seria a II-a)	1907
67.	<i>Fântâna țâșnitoare</i> , muzică simfonică	1907
68.	<i>Colțul copiilor</i> , pentru pian	1908
69.	<i>Imagini</i> , pentru orchestră	1909
70.	<i>Omagiu lui Haydn</i> , pentru pian	1909
71.	<i>Locul de plimbare a doi amanți</i> (Tristan l'Hermite)	1910
72.	<i>Trei balade</i> (François Villon)	1910
73.	<i>Preludii pentru pian</i> (cartea I)	1910
74.	<i>Rapsodia</i> , pentru clarinet și pian	1910
75.	<i>Martiriul Sfântului Sebastian</i> , mister vocal simfonic	1911
76.	<i>Syrinx</i> , pentru flaut solo	1912
77.	<i>Khamma</i> , balet	1912

Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
78.	<i>Preludii pentru pian</i> (cartea a II-a)	1913
79.	<i>Trei poeme</i> (Stéphane Mallarmé)	1913
80.	<i>Jocuri</i> , balet	1913
81.	<i>Cutia cu jucării</i> , balet	1913
82.	<i>Șase epigrafe antice</i> , pentru pian la patru mâini	1914
83.	<i>În alb și negru</i> , pentru două pian	1915
84.	<i>Colindul copiilor rămași fără cămin</i> (Debussy)	1915
85.	<i>Cântec de leagăn eroic</i> , pentru pian	1915
86.	<i>Douăsprezece studii</i> , pentru pian	1915
87.	<i>Sonata pentru violoncel și pian</i>	1916
88.	<i>Sonata pentru flaut, violă și harpă</i>	1916
89.	<i>Sonata pentru vioară și pian</i>	1917

#### MAURICE RAVEL (1875-1937)

– 1.	<i>Serenada grotescă</i> , pentru pian	1893
2.	<i>Balada reginei moarte</i> (Roland de Marès)	1894
3.	<i>Menuet antic</i> , pentru pian	1885
4.	<i>Priveliști auriculare</i> , pentru două pian	1895
	- <i>Habanera</i>	1895
	- <i>Între clopote</i>	1896
5.	<i>Sfântă</i> (Mallarmé) pentru voce și pian	1896
6.	<i>Două epigrame</i> (Ch. Marot) pentru voce și pian	1898
7.	<i>Seherezada</i> , uvertură feerie pentru orchestră	1898
8.	<i>Pavană pentru o infanță moartă</i> , pentru pian	1899
9.	<i>Atât de posomorât</i> (Varhaeren) pentru voce și pian	1899
10.	<i>Myrrha</i> (F.Beissier) cantată pentru premiul Romei	1901



Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
11.	<i>Jocuri de apă</i> , pentru pian	1901
12.	<i>Alcyone</i> (A. și F. Adenis) cantată pentru premiul Romei	1902
13.	<i>Cvartet de coarde în fa major</i>	1903
14.	<i>Alyssa</i> , cantată pentru premiul Romei	1903
15.	<i>Mantila de flori</i> (P. Cravollet) pentru voce și pian	1903
16.	<i>Seherazada</i> (Tristan Klingson) pentru voce și orchestră	1903
17.	<i>Crăciunul jucăriilor</i> (M. Ravel) pentru voce și pian	1905
18.	<i>Sonatina</i> , pentru pian	1905
19.	<i>Oglinzi</i> , suită pentru pian	1905
20.	<i>Introducere și Allegro</i> , pentru harpă cu acompaniament de flaut, clarinet și cvartet de coarde	1906
21.	<i>Marile vânturi de dincolo de mare</i> (H. de Régnier) pentru voce și pian	1906
22.	<i>Istorii naturale</i> (Jules Renard) pentru voce și pian	1906
23.	<i>Pe iarbă</i> (Verlaine) pentru voce și pian	1907
24.	<i>Vocaliză în formă de habanera</i>	1907
25.	<i>Cinci melodii populare grecești</i> , pentru voce și pian	1907
26.	<i>Rapsodie spaniolă</i> , pentru orchestră	1907
27.	<i>Ora spaniolă</i> (Franc-Nohain) comedie muzicală într-un act	1907
28.	<i>Mama mea găscă</i> , suita pentru pian la patru mâini	1908
29.	<i>Gaspard al nopții</i> (Aloysius Bertrand) trei poeme pentru pian	1908
30.	<i>Menuet pe numele lui Haydn</i> , pentru pian	1909
31.	<i>Cântece populare</i> (7), pentru voce și pian	1910
32.	<i>Valsuri nobile și sentimentale</i> , pentru pian	1911
33.	<i>Daphnis și Chloe</i> , simfonie coregrafică	1912
34.	<i>Trei poeme</i> (Stéphane Mallarmé), pentru voce, pian, cvartet de coarde, 2 flaute și 2 clarinete	1913

Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
35.	<i>Preludiu</i> pentru pian	1913
36.	<i>În maniera lui...a. Borodin; b. Chabrier</i> , pentru pian	1913
37.	<i>Două melodii evreiești</i> , pentru voce și pian	1914
38.	<i>Trio, în la minor</i> , pentru pian, vioară și violoncel	1914
39.	<i>Trei cântece</i> (M. Ravel) coruri mixte a cappella	1915
40.	<i>Mormântul lui Couperin</i> , suită pentru pian	1917
41.	<i>Frontispiciu</i> , pentru pian la patru mâini	1919
42.	<i>Valsul</i> , poem coregrafic pentru orchestră	1920
43.	<i>Sonata pentru vioară și violoncel</i>	1922
44.	<i>Berceuse pe numele lui Gabriel Fauré</i> , pentru vioară și pian	1922
45.	<i>Ronsard către sufletul său</i> (Ronsard), pentru voce și pian	1924
46.	<i>Tzigan</i> , rapsodie de concert pentru vioară și pian	1924
47.	<i>Copilul și vrăjitoriile</i> (Colette) fantezie lirică în două părți	1925
48.	<i>Cântece din Madagascar</i> , pentru voce, flaut, violoncel și pian	1926
49.	<i>Vise</i> (L. P. Farque) pentru voce și pian	1927
50.	<i>Sonata pentru vioară și pian</i>	1927
51.	<i>Evantaiul Ioanei</i> , pentru fanfară	1927
52.	<i>Bolero</i> , pentru orchestră	1928
53.	<i>Concert în re major</i> , pentru mâna stângă, pentru pian și orchestră	1931
54.	<i>Concert în sol major</i> , pentru pian și orchestră	1931
55.	<i>Don Quijote către Dulcineea</i> (Paul Morand)	1932



## Bibliografie selectivă

### I. CLAUDE DEBUSSY

1. Alexandrescu, Romeo - *Debussy*, Editura muzicală, București, 1962
2. Alšvang, A. - *Proizvedenia Cl. Debussy i M. Ravel*, Moskva, 1963
3. Bächer, Ursula - *Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez*, Regensburg, 1962
4. Bel, M. Joseph - *Les écrits de Debussy...*, 1973
5. Berger, W. G. - *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Editura muzicală, București, 1972
6. " - *Muzica simfonică romantică-modernă 1890-1930*, Editura muzicală, București, 1974
7. Brăiloiu, Constantin - *Patru muzicanți francezi*, Editura Fundația pentru literatură și artă, București, 1935
8. " - *Pentatonicul în muzica lui Debussy. În Opere vol. I*, Editura muzicală, București, 1967
9. Buchzod, Em. - *Musiciens*, Lausanne, 1945
10. Bugeanu, C-tin - *Pelléas și Mélisande. Analiza formei. În studii de muzicologie, vol. III*, București, 1967.
11. Cortot, Alfred - *Muzica franceză pentru pian*, Editura muzicală, București, 1966
12. Chennevieue, Daniel - *Claude Debussy et son oeuvre*, Paris 1913
13. Gervais Français - *La notation d'arabesque chez Debussy*, Paris, 1913
14. Laloy, Luis - *Debussy*
15. Leibowitz, René - *L'évolution de la musique de Bach à Schönberg*, Paris, 1915
16. Long, Marguerite - *La pian cu Claude Debussy*, Editura muzicală, București, 1968
17. Rolland, Romain - *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1947

18. Strobel, H.

- *Claude Debussy*, Zürich, 1940

19. Suarez, André

- *Debussy*, Paris, 1936

20. Vallas, Leon

- *The theories of Claude Debussy*, Westport Cam., 1979

### II. MAURICE RAVEL

1. Alexandrescu, Romeo - *Ravel*, Editura muzicală, București, 1964
2. Brăiloiu, Const. - *Patru muzicanți francezi*, Editura Fundația pentru literatură și artă, București, 1935
3. Coeurcy, A. - *La musique française moderne*, Ed. Delagrave, Paris
4. Cortot, Alfred - *Muzica franceză pentru pian*, Editura muzicală, București, 1966
5. Jankélévitch, Viadimir - *Ravel*, Edition du Seuil, Paris, 1956
6. Manuel, Roland - *Ravel*, Edition Gallimard, Paris, 1948
7. La Revue musicale - *Hommage à Maurice Ravel*, dec. 1938 și ianuarie-februarie 1939.



## II. VERISMUL ÎN MUZICĂ

"Cel ce observă acest spectacol nu are dreptul să-l judece"

Giovani Verga

În climatul artistic european de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, tensionat de febrilitatea căutărilor și prospecțiunilor spontane, de tot mai accentuatele tendințe de înnoire, Italia oferă impresionantul spectacol al continuității și al ascensionării unuia dintre cele mai tradiționale și convenționale genuri, opera.

→ Este momentul în care Verdi, ajuns la senectute, trăiește marea satisfacție a "predării" ștafetei unei noi generații de străluciți compozitori ce se dedică creației lirice. Este totodată și momentul infiltrării tot mai accentuate a influențelor naturalismului francez, din impactul cu specificitatea și viziunea filosofică italiană, născându-se verismul<sup>1</sup>, (echivalent al realismului critic sau al naturalismului), ca urmare a epuizării virtualităților romantismului, ca necesitate a înlăturării acelei arte aulice, pretențioase și sentimentale. Toate acestea - și aici, ca și în Franța - coincid cu o aparentă și relativă relaxare politică și socială, venită după convulsivă perioadă a revoluțiilor de la 1848, a luptelor de eliberare (1859) și unitate națională (1870). Dar această relaxare nu trebuie înțeleasă ca un prilej de creare a unei arte alexandrine, ci ca un prilej de eliberare a conștiințelor artistice, de manifestare liberă în prezentarea omului adevărat, așa cum este el, nu numai ca existență materială ci și spirituală. "Il vero prima di tutto" (Adevărul înainte de toate) era idealul marilor reprezentanți ai artei italiene și nimic nu era mai important decât redarea veridică a faptelor evenimentelor și trăirilor puternice indiferent de mijloacele de expresie.

Așadar, născut într-un moment în care romantismul își epilogă existența, verismul se constituie într-o soluție, o modalitate națională italiană de ieșire din impas și de continuare a marilor tradiții. El apare mai întâi în literatură, trecând apoi în artele plastice, în teatru și, în sfârșit, în muzică îmbrăcând forme proprii și specifice de realizare.

Platforma pe care se edifică, o constituie filosofia realismului în artă a lui De Sanctis, pe care Luigi Capuana își fundamentează concepția artistică pe care și-o expune într-o serie de scrieri și eseuri<sup>2</sup>, definindu-se astfel drept inițiatorul verismului în literatura italiană. Într-o concepție asemănătoare își fundamentează

<sup>1</sup> Verism de la vero=adevăr. A fost folosit pentru prima dată în 1878 de Luigi Capuana (1835-1915) în lucrarea sa *Studi sulla letteratura contemporanea*, Milano 1879 și definit apoi în teoria noului curent înlocuind termenul de naturalism cu cel de verism în *Gli ismi contemporanei*, Catania, 1898.

<sup>2</sup> *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, 1872; *Studi di letteratura contemporanea*, Milano, 1879; *Gli ismi contemporanei*, Catania, 1898 ș.a.

creația și Giovanni Verga care, la început un romantic, în 1874, cu nuvela *Nedda*<sup>1</sup>, se îndreaptă definitiv spre filonul brut al peisajului sicilian pe care îl prezintă, în lucrările sale, cu oamenii săi, descriind condiția intelectualului meridional, mai ales lumea satului sicilian cu care se solidarizează, oglindindu-i viața în forma ei nudă, în accente puternice duse până la expresionism avant la lettre, arătând în scrierile sale adevărata față a lumii, a lucrurilor, devenind astfel întemeietorul verismului.

Acestui curent literar îi sunt specifice câteva aspecte ca, de pildă: investigarea Italiei meridionale, sărace și înapoiate, cercetarea folclorului și interesul pentru problemele sociale, sondarea și evidențierea unor aspecte ale vieții tuturor categoriilor sociale, relevarea legăturii dintre destinul existențelor individuale și condiționările lor social-istorice prin opunerea celor două lumi: cea săracă, violentă, supusă puterii, dar rezistentă în lupta pentru supraexistență și lumea evoluată liberă, dar dramatică în lupta lor pentru putere, pentru supraviețuire în istorie. Dramele acestor lumi se desfășoară într-un decor funest cu cataclisme naturale (secete, foamă, suferințe și moarte). Eroii, priviți din afară, sunt niște învinși, victime ale arbitrarului, incapabili să-și explice dramele generate de un mecanism social anacronic, astfel că analiza psihologică și socială este obiectivă dar detașată așa încât nici o rezolvare nu pare a fi posibilă. Întreaga literatură veristă de la Verga și Capuana și Lampedusa este pătrunsă de un pesimism ineluctabil, de o adevărată filosofie a resemnării și a violenței. "Cine nu lovește este lovit", iată legea supremă care acționează arbitrar și fatal.

Scrierile veriste sunt acte de profundă solidarizare umană, adevărate documente sufletești și morale ce stârnesc în conștiința cititorului sau spectatorului sentimentul compasiunii... Numai al compasiunii, pentru că spiritul de revoltă lipsește, pentru că adepții verismului constată doar faptul social, constată doar că "oamenii sunt nefericiți", că "viața (lor) ar putea fi mai bună", manifestând însă o atitudine pasivă față de societatea vremii, față de mecanismele ei: "Cel ce observă acest spectacol nu are dreptul să judece"<sup>2</sup>, afirma Giovanni Verga în 1881, exprimând astfel poziția expozitivă documentaristică și necritică a artiștilor veristi.

Din literatură, principiile esteticii veriste trec în artele plastice italiene unde realismul din pictura franceză prinsese rădăcini încă dinainte de 1870. Numai că, în această perioadă, exprimarea "adevărului" se realizează printr-o tematică aleasă din viața oamenilor simpli și prin evocarea cu predilecție a caracterelor personajelor într-o cromatică adecvată, ceea ce-i conferă particularități proprii și o tentă specifică italiană.

Cu un plus de forță, verismul s-a manifestat în muzica de operă, unde tensiunile și incisivitățile situațiilor scenice sunt amplificate prin intermediul muzicii, cu întregul arsenal de mijloace de expresie pe care îl comportă (melodie, polifonie, armonie, orchestrație, dinamică și agogică etc.). Aici, ca și în literatură, existau niște premise. Verdi, de pildă, în unele opere ale sale accentuează unele momente printr-o subliniere voit tragică a conflictelor prezentate (*Rigoletto*,

<sup>1</sup> Nu are nici o legătură cu *Nedda* din opera *Paiațe* de Leoncavallo!

<sup>2</sup> Verga Giovanni, *I. Malavoglia*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970, pag. 13.







deosebită. Este atâta sinceritate în ea, încât am fost copleșit fără voia mea de dorința de a continua lectura. Și trebuie să-ți mărturisesc că opera îmi place foarte mult”.<sup>1</sup>

Așadar, verismul în muzica de operă, ca și impresionismul, are o dată a nașterii sale: 17 mai 1890, data premierei *Cavaleriei rustice*, prima dramă muzicală veristă de excepție, cu o muzică de excepție, datorită în mare parte subiectului verist și el de excepție.

Acțiunea operei, desprinsă dintr-un fapt posibil real, se desfășoară vertiginos în decorul încins și arid al Siciliei, urmărind drama pasională a unor țărani care muncesc și iubesc cu un temperament specific meridional, pentru care cavaleria (aici în sens de onoare conjugală) este mai presus de orice; astfel că încălcarea ei se răzbună și orice act oricât de brutal ar fi el (inclusiv crima) este justificat și firesc, își are etica sa.<sup>2</sup>

Pornind de la tradițiile operei italiene romantice, forțând însă emoționalitatea, Mascagni reușește în opera sa să creeze o muzică de o puternică vibrație și expresivitate accentuând declamația melodramatică, ajungând până la vorbirea ritmată, desfășurarea scenică și muzicală oferind impresia și senzația unei curgeri torențiale în urma căreia rămân urme adânci.

Cu un dezvoltat simț dramaturgic, Mascagni reușește să contureze și să individualizeze caracterele personajelor aflate în conflict, creând adevărate prototipuri temperamentale meridionale.

Astfel, Santuzza, logodnica trădată de Turiddu, este înflăcărată, iubește și disperă, dragostea și gelozia la ea nu cunosc limite, sunt copleșitoare, declanșând intriga care va duce la deznodământul fatal. Ea participă permanent la acțiune venind în contact cu toate celelalte personaje ale operei: cu Lucia, mama lui Turiddu, căruia i se plânge de infidelitatea fiului ei; cu Turiddu pe care îl imploră să nu o părăsească și pe care apoi îl blestemă atunci când o respinge brutal; cu Lola, rivala sa și apoi cu Alfio căruia îi destăinuie legătura dintre Lola și Turiddu. Partitura sa vocală exprimă complexitatea trăirilor ei, zbuciumul ei sufleteș (de la speranță și implorare, la disperare, ură și blestem, demascare și căință, apoi).

<sup>1</sup> În George Sbircea, op. cit., pag. 77.

<sup>2</sup> Spunând mamei sale că pleacă la oraș după vin, Turiddu își petrece timpul în preajma frumoasei Lola pe care o iubește încă dinainte de a pleca în armată, dar care, între timp, s-a căsătorit cu căruțașul Alfio. El este văzut însă de săteni, astfel că Santuzza, logodnica sa, lângă care și-a găsit alinarea, îl așteaptă în preajma casei lui. E duminică paștelui când țărani se îndreaptă spre biserică, pentru a asculta slujba. Apare și Turiddu, care este implorat de Santuzza să nu o părăsească. Însă tânărul o respinge brutal, intrând apoi în biserică în urma Lolei. Deznădăjduită, cu fața la pământ, Santuzza este întâlnită de Alfio care se grăbește și el spre biserică. În disperarea și gelozia ei, Santuzza îi dezvăluie lui Alfio legătura dintre Lola și Turiddu astfel că, lovit în onoarea conjugală, Alfio jură că se va răzbuna cumplit. După ieșirea din biserică, sătenii se adună pentru a se cinsti cu vin. Turiddu îl invită și pe Alfio, dar acesta îl refuză aruncându-i paharul, provocându-și adversarul la un duel cu cuțitele. Conștient de situația creată, Turiddu își ia rămas bun de la mama sa, impoltrând-o să aibe grijă de Santuzza, după care își urmează rivalul, care lovește fără milă. Turiddu este ucis, spre stupefacția tuturor.

Melodiile sale sunt pregnante, într-o mare varietate a realizărilor, în funcție de stările și trăirile sale sufletești. În general, în partitura ei predomină declamația cântată, foarte apropiată de vorbire mai cu seamă în momentele de dialog (Santuzza-Lucia, Santuzza-Turiddu, Santuzza-Alfio ș.a.); dar Mascagni o înzestrează și cu o frumoasă și expresivă romantă scrisă într-un mod particular de articulație melodică.

În contrast cu ea, Lola, această “Carmen” italiană, este o frivolă, o exuberantă, o cochetă nestatornică ce o înfruntă pe Santuzza într-o Canzonetta, de cea mai autentică factură.

Mai apropiată de stilul tradițional este însă tratarea muzicală a partidei lui Turiddu gândit ca un “tenore italiano”, romantic, care, la început cântă ca și Lola tot în spiritul canonetei, acompaniat de chitară, o splendidă serenadă, o adevărată Siciliana și-și trăiește apoi - în spiritul expresiei veriste - drama pe care el însuși a declanșat-o.

Lui Turiddu i se opune Alfio care, din căruțașul pașnic, devine violent și răzbunător pedepsindu-l pe cel ce i-a pătat onoarea. Acțiunile personajelor, în care se confruntă dramatic puternice sentimente de dragoste și gelozie, de onoare conjugală și ură, sunt integrate în viața satului redată prin coruri de o deosebită frumusețe și plasticitate a expreiei. Întreaga operă se bazează pe melodie; un melodism de specificitate italiană, de tradiție, cu puternice rădăcini în cântecul popular, de factură modală, dublat de comentariu orchestral, gândit simfonic, amplu și subtil, continuu și autorizat, devenind un autentic personaj al dramei. De la preludiu și până în final, rolul orchestrei este acela de a tălmăci sonor drama, de a o duce mai departe în complexitatea psihologică a personajelor, de a le evidenția trăirile și trăsăturile caracterologice.

Ce poate fi mai elocvent decât Preludiul operei și mai ales Intermezzo-ul orchestral ce precede scena finală, de un efect copleșitor, ce vine să întârzie deznodământul brutal, imprevizibil dar așteptat “cu sufletul la gură” de spectatorul meloman?

Iată doar câteva dintre calitățile de excepție ce au făcut ca opera *Cavalleria rusticana*, deși o miniatură (ca durată numai!), să se înscrie în rândul marilor capodopere ale teatrului liric.

În operele care au urmat *Cavaleriei rustice* (*L'amico Fritz*, (1891), *Rantzau* (1892), *Ratcliff* (1894), *Silvano* (1895), *Zanetto* (1896), *Vistilia* (1897), *Iris* (1898), *Le Maschere* (1901), *Amica* (1905), *Isabeau* (1911), *Parisina* (1931), *Lodoletta* (1917), *Si* (Da, 1919), *Il piccolo Marat* (1920) și *Nerone* (1934)), Mascagni și-a păstrat identitatea stilistică, a tins spre autodepășire, căutările lui situându-se în teritoriile tradiției operei italiene, în melodramă, în afara tentațiilor moderniste, realizând admirabile pagini de muzică autentică, purtând pecetea unei măiestrii compoziționale impresionante.

Și totuși, nici una dintre ele nu a reușit să reediteze triumful fără precedent al *Cavaleriei rustice*. Această, pentru că nici una nu are densitatea dramatică, intensitatea inspirației și nivelul realizărilor muzicale atinse în prima operă. Doar



câteva dintre ele au avut o viață ceva mai lungă: *L'amico Fritz*, comedie lirică în trei acte, după romanul cu același nume de Erckmann și Chatrian, cu melodii supte și frumoase; *Silvano*, o dramă marinărească în două acte inspirată după romanul lui Alphonse Karr "o partitură vorbărească, dar fără nici un strop de elocvență"<sup>1</sup>, *Zanetto*, operă într-un act, după comedia *Le Passant* (Trecătorul) de François Coppé "un giuvaer de o infinită grație"<sup>2</sup>; *Iris*, operă în trei acte considerată de unii critici drept "primul semnal al avangardismului muzical, strigăt de bătaie al compozitorilor tineri, plictisiți de verismul prea îngust pentru ei, în definitiv opriment..."<sup>3</sup> și *Isabeau*, legendă dramatică în trei părți după o povestire medievală, cu o muzică retorică și emfatică dar cu unele arii frumoase și cu o orchestrație sugestivă, colorată. Celelalte au strălucit mult mai puțin și au apus curând după premierele lor, mai mult sau mai puțin promițătoare.

### RUGGERO LEONCAVALLO (1858-1919)

A doua capodoperă veristă a muzicii de operă este semnată de RUGGERO LEONCAVALLO (1858-1919)<sup>4</sup>, muzicianul care, cu un destin asemănător celui pe care l-a avut Pietro Mascagni, s-a impus și a rămas în opera italiană tot printr-o singură operă, *Pagliacci*. O operă inspirată din "viața de toate zilele", o operă ce vine parcă să-l continue și să-l completeze pe Mascagni atât în problematica veristă cât mai alea în alcătuirea programului unei serii de operă.

<sup>1</sup> G. Sbircea, op. cit., pag. 115.

<sup>2</sup> Ugo Ojetti. Vezi, G. Sbircea, op. cit., pag. 115.

<sup>3</sup> Alberto Gasco. Vezi, G. Sbircea, op. cit., pag. 135.

<sup>4</sup> Ruggero Leoncavallo s-a născut la Neapole, la 8 martie 1858, fiind fiul lui Vincenzo Leoncavallo și al Virginiei d'Auria. Studiază pianul, apoi Conservatorul din Neapole cu Luigi Rossi, pe care îl absolvă în 1876, continuând aprofundarea armoniei și contrapunctului la Bologna cu Carducci. Atras puternic de teatru, Leoncavallo se apropie de drama lui A. de Vigni, *Chatterton* pentru care începe să compună muzică. Lipsurile materiale îl determină să se angajeze pianist tapeur în diferite cafenele călătorind astfel prin Anglia, Franța, Olanda, Germania, Turcia, Grecia și Egipt. Întors în Italia, începe să compună opera *I Medici*. Stimulat de succesul *Cavaleriei rusticane*, Leoncavallo compune opera *Paiațe* care i-a adus un succes răsunător. După aceasta au urmat: *La Boema* și *Zaza* (1900), *Roland von Berlin* (1904), *La Jeunesse de Figaro* (1908), *Maja* (1910), *Zingari* (1912), *La reginetta della rose* (1914), *Tonnenta* (1914), *Edipo re* (1918) ș.a. A mai creat baletul *La vita di una marionetta* (1900), poemul simfonic *Serafita* (1900), piese pentru pian și romane printre care se află faimoasa *Mattinata*. A scris librete de opere pentru compozitorii spanioli A. Machado și G. Pennacchio. A murit la Montecatini, la 9 august 1919.

Format la școala marilor tradiții ale muzicii italiene, sensibil la problematica socială contemporană, sesizând noua direcție a dezvoltării operei, Leoncavallo, după un șir de insuccese, reușește prin *Paiațe* să se afirme, impunându-se în rândul celor mai de seamă reprezentanți ai verismului muzical. Îi este caracteristică exprimarea directă, fără artificii ornamentale, muzica sa este vie ca și personajele care o cântă și își trăiesc dramele vieții în mod acut, firesc, adevărat, tulburător.

De fapt *Pagliacci* (*Paiațe*, 1892), operă în două acte și un prolog, după un text scris de compozitor, este un fel de autobiografie muzicală a autorului, care trăiește viața grea și mizeră de artist ambulant nevoit să cutureiere satele și orașele pentru a-și câștiga cele necesare traiului, fiind martorul multor evenimente stranii petrecute în viața oamenilor simpli cu care a venit în contact. Dintre acestea, el desprinde episodul *Paiațe* "petrecut în satul Montalto din Calabria în ziua de "Mezzagosto (15 august) în epoca dintre anii 1865 și 1870", după cum notează compozitorul în partitură. Viabilitatea operei rezultă tocmai din realismul faptelor și întâmplărilor pe care Leoncavallo cu simțul veridicității le prezintă în autenticitatea lor, din modul original și ingenios cum a fost concepută drama, în care apar două acțiuni identice și paralele: una fictivă petrecută pe scenă, sub formă de spectacol, cu personaje fictive (*Paiața*, *Colombina*, *Arlechinul* și *Taddeo*) și alta petrecută în realitate, cu personaje reale (*Canio*, *Nedda*, *Silvio*, *Tonio*) și care la un moment dat se suprapun, din ficțiune și joc improvizat trecându-se în realitate. În felul acesta, comedia se transformă într-o tragedie de cea mai autentică factură.<sup>1</sup>

Ingenioasă creație muzicală, opera *Paiațe* cuprinde atât elemente tradiționale caracteristice operei italiene cât și elemente noi impuse de fabulația poetică veristă.

Astfel, în general predomină melodismul și cantabilitatea afirmate ca principii supreme ale dramei muzicale; un melodism patetic, expresiv, de structură

<sup>1</sup> În piața satului, țărani întâmpină cu entuziasm o trupă de artiști ambulanti, condusă de Canio, care va prezenta un spectacol de comedie. Soția sa Nedda, sătulă de viața de comediantă, acceptă propunerea țaranului Silvio, îndrăgostit de ea, să fugă împreună, în noaptea care urma să vină. Discuția lor este surprinsă de slutul Tonio care o urmărește pe Nedda, dar e respins, astfel că, pentru a se răzbuna, îl anunță pe Canio. Cu sufletul îndurerat din cauza infidelității soției sale, Canio pregătește totuși comedia, pe care o îndurerat din cauza infidelității soției sale, Canio pregătește totuși comedia, pe care o joacă, spre satisfacția publicului. El este *Paiața*, iar Nedda este *Colombina*. În lipsa *paiaței*, *Colombina* își primește iubitul său, pe *Arlechino*. Iată însă că tocmai în momentul în care cei doi îndrăgostiți își promet dragoste, sosește *Paiața* surprinzându-i. Stranie coincidență. Acum jocul se schimbă brusc. Canio, în rolul *Paiaței*, din cauza asemănării situațiilor, nu și mai poate stăpâni firea și cere soției sale (*Nedda*) să-i dezvăluie numele iubitului ei. Dar ea își joacă mai departe rolul *Colombinei*, până când Canio o amenință cu cuțitul. Îngrozită, încearcă să fugă cerând ajutor, dar este lovită mortal. Din rândul spectatorilor apare Silvio pentru a o salva pe Nedda, dar este lovit și el de același Canio, prăbușindu-se mort. Abia acum publicul sesizează adevărata realitate. Canio anunță apoi lugubru: *La commedia è finita!*"



modală, tensionat în funcție de psihologiile și de stările sufletești ale personajelor, puține ca număr (cinci, ca și la Mascagni în *Cavalerie!*) dar foarte variate, complexe, puternic individualizate. Acest melodism accentuează melodramatismul, este într-o strânsă concordanță cu expresia textului, este modulat în funcție de desfășurarea evenimentelor, ajungând uneori vecin cu vorbirea ritmată și cu tiputul expresionist.

În special partida lui Canio - cea mai complexă, de fapt - evidențiază aceste trăsături. La început jovial cu țărani, el devine bănuitor, amenințător și brutal cu Nedda, soția sa. El cântă și joacă comedie, dar sufletul său este răvășit și ros de gelozie, de sete de răzbunare, care, ating punctul culminant pe scenă, când uită că joacă teatru și orbit de furie își ucide soția, partenera de joc și... viață. Cântul său este incisiv, dur, sarcastic, devenind brutal, într-o gradație continuă până în final, când, pe o pedală de si becar, lăsând să-i cadă cuțitul, într-o vorbire ritmată, cu vocea sugrumată, în acut, anunță: "La commedia è finita!"

Individualizată melodic este și Nedda, victimă a unui destin amar, a perfidiei lui Tonio și a violenței soțului ei. Calmă și reținută, visează să fie liberă (*Ballatella* din actul I), nu se trădează iar atunci când Canio îi cere numele iubitului ei, lucidă, încearcă să redreseze situația continuând să joace teatru; e demnă însă și este responsabilă pentru faptele sale, preferând să moară decât să fie lașă.

Particularități distincte evidențiază și partida vocală a lui Tonio, un bufon a cărui dramă sufletească este determinată de slujenia sa. E omul ce nu se poate realiza sentimental deși aspiră cu ardoare la dragostea Neddei. Nereușita lui în dragoste duce la răzbunare declanșând drama sufletească a lui Canio. El este "Prologul", cel care deschide spectacolul, atrăgând atenția asupra veridicității acțiunii, prezentând de fapt însăși concepția estetică veristă a compozitorului. Cântul său este o alternanță de gravitate, grotesc și comic chiar atunci când cu toată seriozitatea, în comedie, în rolul lui Taddeo, își comunică sentimentele reale de dragoste pentru Colombina (jucată de Nedda).

Roluri mici, dar de mare efect sunt cele ale lui Peppe (Arlechino în comedie), pe care îl înzestrează cu o minunată "serenata" construită simplu și expresiv, dominată de sentimentalism voit realizată în această manieră și cel al lui Silvio, dominat de o seriozitate augustă.

Opera este, de fapt, "un teatru în teatru" compozitorul inovând astfel, cu curaj, în planurile arhitecturilor muzicale. Însăși prezența *Prologului*, care precede actul întâi, este o inovație. El înlocuiește preludiul (sau uvertura) doar prin denumire, pentru că în realitate acesta există, dat într-o altă concepție și realizare, continuându-se după secțiunea simfonică *Vivace* cu prima apariție scenică a lui Tonio.

Mai apropiat de tradiție este actul întâi, gândit ca un fel de cadru al prezentării personajelor dramei în tot ce are fiecare mai caracteristic. În schimb, actul al doilea relevă o structură nouă, intens elaborată și originală. Despărțit de primul prin *Intermezzo*-ul simfonic (de mare efect psihologic în dramă), actul al doilea începe prin a continua acțiunea actului întâi, pe parcursul primei scene (debutul interludiului orchestral

este identic cu cel al actului întâi, *Marciale decioso*). E momentul sosirii publicului la spectacol, dominat de Tonio, care invită spectatorii: *Avanti, avanti!* Între această scenă și ultima, *Scena e duetto finale*, este intercalată *Commedia* construită meticolos, în spiritul tradițiilor operei buffa, cu personaje din *Commedia dell'arte*, cu numere închise (*Tempo di minuetta* (Colombina) *Serenata* (Arlechino), *Scena comica* (Colombina și Taddeo), *Duetto* și *Tempo di gavotta* (Colombina-Arlechino)), cu o muzică de factură neoclasică, ce se topește apoi în limbajul inițial modern al operei, odată cu apariția lui Canio. Deci o comedie "integrată" în dramă. O mențiune specială pentru corurile și ansamblurile vocale, care sunt gândite ca personaje colective participante la acțiune. Prin ele, Leoncavallo simbolizează mulțimea adunată în trei momente importante ale operei: sosirea artiștilor comedianți, într-o continuă acumulare de sonorități, de la o voce la șapte voci, retragerea lor pe sunetele clopotelor și sosirea participanților la comedie. Tratarea lor este armonico-polifonică, apropiată de starea naturală a acestora. La fel și pentru limbajul armonic și polifonic. Se poate spune că Leoncavallo subtilizează armonia în polifonie, este mai apropiat de acest stil ce-i conferă vervă și dramatism în desfășurarea multiplană a muzicii.

Și în sfârșit, orchestra "registrată" timbral și manevrată abil în scopul unei cât mai plastice expresivități.

*Paiațe* se înscrie astfel ca o mare realizare a muzicii de operă, o capodoperă singulară în creația compozitorului pentru că nici *Chatterton* (1896), o dramă după Alfred de Vigni, nici *I Medici* (1893), nici una, deci nu a făcut carieră, rămânând și ele, ca palide apariții pe scenele italiene, bulversate apoi în imensul imperiu al uitării. "Non multa sed multum" ar spune unii, căci într-adevăr, atât Mascagni cât și Leoncavallo trăiesc în conștiința posterității prin câte o singură lucrare dar acestea sunt mari capodopere, adevărate unicate.

Se apreciază că unul dintre factorii care au determinat înscendența la public și în istorie a celorlalte opere ale celor doi compozitori, Mascagni și Leoncavallo, s-ar datora, în parte, ascensiunii rapide a unui alt compozitor italian candidat la nemurire, în galeria operei veriste, Giacomo Puccini, cel care, spre deosebire de contemporanii săi, a intrat în repertoriul mondial al operei cu aproape toate creațiile sale.



GIACOMO PUCCINI  
(1858-1924)

GIACOMO PUCCINI (1858-1924)<sup>1</sup> apare în muzica italiană în momentul în care verismul - prin *Cavalleria rusticana* și *Pagliacci* - se instalase autoritar în operă, atrăgând un tot mai numeros public, astfel că împlinirile sale artistice erau condiționate de măsura în care el reușea să se integreze și să se armonizeze noii orientări, evitând repetarea clișeelelor și copierea insidioasă a modelelor, sesizând totodată acele elemente stilistice ce i-ar putea conferi atribute particularizante necesare accesului la public și popularității.

Abil, maleabil și receptiv la preferințele spectatorilor de operă, dotat cu o mare forță de pătrundere în adâncul psihologiei umane, trăind într-un climat agitat, de tentații și căutări (unele sterile și ezoterice), Puccini își alege subiectele din lumea reală contemporană lui, pe care le interpretează fidel și desăvârșit din punct de vedere muzical, de pe poziția tradițiilor muzicale naționale italiene și, fără a contrazice tendințele generale de înnoire, crează o operă autentică de mari semnificații și de puternică vibrație artistică. Puccini a început să compună din perioada studiilor de la conservator, când, la sugestia profesorului său, Bazzini, crează un *Cvartet de coarde* (1883), iar pentru absolvență, *Capriccio simfonic* (1883), lucrări remarcabile prin invenția melodică, prin subtilitatea combinațiilor timbrale, demonstrând "o personalitate puternică și originală"<sup>2</sup>. Era un început de drum pe care dacă l-ar fi urmat, ar fi avut toate șansele de a se situa în frunte, după opinia lui Arturo Toscanini.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Giacomo Puccini s-a născut la Lucca, la 22 decembrie 1858, fiind fiul lui Michele, un muzician modest (compozitor și pedagog) și al Albinei Puccini. Studiază muzica la Milano, fiind coleg și prieten cu Mascagni și fiind puternic atras de operă. La cererea profesorilor săi Bazzini și Ponchielli, compune mai întâi un cvartet de coarde și *Capriccio simfonic*, cu care obține primul succes de public. Apoi cu opera *Le Villi* participă la concursul organizat de Editura Sonzogno dar este respinsă ca "ilizibilă". Nici cu opera *Edgar* (1889) nu a reușit să se impună, astfel că se apropie de estetica veristă și crează un șir de opere în care urmează un drum continuu ascendent. *Manon Lescaut* (1893), *Boema* (1895), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), *Fiica vestului*, *Tripticul* (*Mantaua*, *Sora Angelica*, *Gianni Schicchi* (1917-1919), opere cu care întreprinde numeroase călătorii în străinătate până în America (S.U.A., Canada și Argentina). Retras la vila sa de la Torre del Lago, Puccini, în ultimul an al vieții, a creat opera *Turandot* pe care nu a mai terminat-o. O boală latentă, dar cu o evoluție ireversibilă (cancer laringian) îl chinuie tot mai mult, astfel că este supus unei intervenții chirurgicale la Bruxelles, unde nereușita îi aduce moartea, la 29 noiembrie 1924. A fost înmormântat în vila sa de la Torre del Lago, în apropiere de Milano.

<sup>2</sup> Filippo Filippi, într-un ziar milanez din 15 iulie 1883. Vezi George Sbircea, *Puccini*, Editura muzicală, București, 1959, pag. 15.

<sup>3</sup> George Sbircea, op. cit., pag. 24.

Pasiunea pentru teatru a fost însă mai puternică, astfel că, la îndemnul lui Ponchielli, abordează opera, gen atât de popular, de reprezentativ, de tradițional și de controversat în lumea muzicală italiană și din colaborarea cu libretistul Ferdinando Fontana se naște *Le Villi* (*Fantomele mireselelor moarte*, 1884) o operă concepută inițial într-un act, pentru concursul organizat de editura Sonzogno (respinsă sub pretext că este ilizibilă) și redactată apoi în două acte, într-o nouă versiune, marcând debutul său în teatrul muzical, opera fiind primită cu entuziasm de către public și critica muzicală, care vedeau în Puccini "un mare compozitor la orizont"<sup>1</sup>, în ciuda unor vizibile influențe de tip Verdi, Wagner și Ponchielli.

Romantică prin subiectul ei, *Le Villi* i-a prilejuit lui Puccini ocazia unei muzici de un tip melodic nou, expresiv, patetic și declamatoriu, de o mai pronunțată expresivitatea, rezultat al adâncirii analizei psihologice prin pătrunderea în intimitatea trăirilor personajelor, printr-o mai desăvârșită unitate între textul poetic și muzică, printr-o sublimare mai accentuată a sonorităților orchestrale. Încă din această operă, Puccini se remarcă prin concizia și profunzimea expresiei, prin adâncirea simfonizării ca mijloc de sugerare a unor aspecte petrecute în afara cadrului scenic, dar care se cer a fi cunoscute spectatorilor (de pildă, *Parte simfonica* de la începutul actului al doilea) și ca mijloc de desăvârșire a expresivității textului și a melodiei vocale.

Cu toate acestea, *Le Villi* nu a reușit să se impună și aceasta datorită libretului lipsit de substanță dramatică, mult prea fantezist cu toate că din punct de vedere muzical, opera era bine realizată cuprinzând în germenii multe din elementele stilistice pucciniene.

Un destin asemănător l-a avut și *Edgar* (1889), o operă în patru acte pe un libret de același Ferdinando Fontana, după *La coupe et les lèvres* (Cupa și buzele) de Alfred de Musset, în care compozitorul, nemulțumit de libret, încearcă să-l salveze printr-o muzică de aleasă distincție și rafinament. Este opera în care Puccini utilizează pentru prima dată stilul parlando, într-o concepție și realizare personală, dar care din cauza textului rămâne neconvincător și lipsit de forță. Cu toate acestea în *Edgar*, Puccini crează câteva pagini muzicale de excepție ce rețin atenția oricărui cercetător. Astfel, se remarcă aria Fidelei (din actul întâi) pentru frumusețea ei melodică incontestabilă, scena din palatul Tigranei (din actul al doilea), cu splendida romanță a lui Edgar, preludiul actului al treilea, o pagină simfonică de intensă meditație filosofică, relevând încă odată calitățile de simfonist ale compozitorului și recviemul (tot din actul al treilea) scris în cel mai autentic stil puccinian.<sup>2</sup>

Cu *Manon Lescaut* (1893), dramă lirică în patru acte pe un libret de Marco Praga, Domenico Oliva și Luigi Illica, după romanul abatelui Prévost, Puccini depășește faza începuturilor și a experiențelor și se integrează verismului, pe care îl abordează matur și ponderat, de pe poziția romanticului modern, readucând opera italiană în albia specificității mediteraneene, peninsulare.

<sup>1</sup> Marco Sala, în ziarul *Italia*. Vezi, G. Sbircea, op. cit., pag. 17.

<sup>2</sup> Nu întâmplător la moartea lui Puccini, această pagină a fost aleasă pentru a fi executată la catafalcul compozitorului, în Domul din Milano.



Și cu toate că subiectul operei nu este desprins din contemporaneitatea imediată, acțiunea petrecându-se în secolul al XVIII-lea, în Franța, Puccini îl tratează realist, conferindu-i trăsături universalizante, drama nefericiților Manon și De Grieux fiind o dramă de ieri, de azi și de mâine, de aici și de aiurea, posibilă a fi repetată oricând și oriunde, într-o lume dominată de mizerie morală și nenorociri umane.

Abordând această temă, Puccini făcea proba unui mare act de curaj, asumându-și o mare răspundere și un risc totodată, având în vedere că opera sa era a treia creată pe acest subiect în decurs de treizeci și șapte de ani, urmând după cele două create de Auber (1856) și Massenet (1884). Și a reușit să facă din romanul abatelui Prévost "o operă de sentiment și melodie în care abundă grația pudră a secolului al XVIII-lea și palpită drama etern umană a iubirii și a morții".<sup>1</sup> A reușit, totodată, să se ridice asupra stereotipurilor și manierismului creând o operă modernă cu o acțiune puternică<sup>2</sup>, într-o concepție muzicală dramaturgică viguroasă, într-o particulară tratare a vocilor, într-un stil melodic original și inconfundabil.

× Spre deosebire de predecesori, Puccini, în opera sa, urmărește redarea veridică a dramei în tot ceea ce are mai caracteristic, concentrând toate forțele în vederea surprinderii, conturării și reliefării psihologiei personajelor, aflate în situații dramatice, acțiunile lor fiind firești, spectatorul urmărindu-le cu vivacitate. Ca și Verdi în *Traviata*, Puccini este cucerit de puritatea, sinceritatea eroinei, pe care o privește cu simpatie și o creează ca pe un personaj complex care iubește cu pasiune, dar care cade victimă tentațiilor unei societăți bazate pe inechitate, corupți și imoralitate. Evoluția ei este continuă: timidă în momentul sosirii la hanul din Amiens unde îl întâlnește pe studentul Renato Des Grieux cu care acceptă să fugă la Paris; sclipitoare apoi, în ambianța luxoasă a palatului lui Geronte, dar regretându-și iubitul părăsit, pe care îl reîntâlnește și cu care încearcă să fugă din nou;

<sup>1</sup> Giovanni Pozza, în : G. Șbircea, op. cit., pag. 41.

<sup>2</sup> E seară. La hanul din Amiens studenții veseli și zgomotoși petrec, preamărind tinerețea și dragostea. Lor li se alătură Renato Des Grieux, un tânăr pur ce nu a cunoscut încă fiorii dragostei. Sosirea diligentei de Arras, atrage atenția tuturor. Din cupeu coboară Lescaut și Geronte ajutând-o pe Manon care, prin grația, frumusețea și distincția ei îl cucerește pe Des Grieux, care se îndrăgostește subit de ea. Din discuția ce se infiripă între cei doi tineri, Des Grieux află că în zori, Manon urmează să fie condusă de fratele ei la mănăstire. Dar Lescaut, avid după aur, tranșează cu bătrânul dar bogatul Geronte răpirea sorei sale. Planul este dejucat, astfel că, în cupeul pregătit, vor fugi Manon cu Des Grieux. La Paris, viața celor doi este plină de lipsuri materiale, astfel că, în urma aranjamentelor lui Lescaut, Manon îl părăsește pe Des Grieux, acceptând să-i fie amantă lui Geronte, strălucind în ambianța luxoasă a palatului său, tânjind însă după iubitul ei. Apariția lui Des Grieux o tulbură și acceptă să-l părăsească pe Geronte. Dar sunt surprinși, este anunțată garda și arcașii care o arestează pe Manon. În timp ce se află la închisoare, Des Grieux încearcă să-i obțină grațierea. Dar nu reușește, astfel că, Manon urmează să fie deportată în America. Zdrobit de durere, Des Grieux imploră milă, comandantul acceptând să se îmbarce și el pe vas. În America, cei doi tineri, sfârșiți de puteri și de durere, se luptă pentru a se salva. Manon nu mai rezistă și se sfârșește în brațele iubitului ei.

îndurerată și distrusă moral și psihic în portul Le Havre înaintea îmbarcării forțate pentru America și sfârșită fizic, dar constantă în dragostea ei pentru Des Grieux în brațele căruia se stinge spunând: *Le mie colpe... travolgerà l'oblio... ma...l'amoro mio... non muor...*<sup>1</sup>

Ei, compozitorul îi creează pagini muzicale de o mare sensibilitate și emoție.

Nuanțele cântecului său sunt particulare, accentul căzând pe sensul cuvintelor încadrate în fraze amplu desfășurate, cu respirații și suspensii variate, discontinuitatea sporindu-i expresia.

Așa sunt, de pildă, scenele cu Des Grieux din actul întâi, scena reîntâlnirii din actul al doilea și mai ales scena finală (întreg actul al patrulea), a morții nefericitei Manon. În contrast cu ea, Des Grieux este întreprinzător, statornic în dragoste pentru Manon, luptă și speră în eliberarea ei și în fericirea lor, până în ultima clipă. Cântul său este dramatic, chiar în momentele de lirism, acest dramatism răzbătând cu o deosebită intensitate, atingând accentele cele mai puternice în actul al treilea în care Des Grieux cântă o adevărată arie a disperării și în scena finală, în care, neputincios, asistă la sfârșitul tragic al iubitei sale), Puccini creând în *Manon Lescaut* unul dintre cele mai dificile roluri de tenor.

Aparent tradiționalistă, prin împărțirea în acte precedate de preludiu, cu scene, arii, duete și ansambluri, opera *Manon Lescaut* surprinde prin naturalitatea exprimărilor, prin noutatea dramaturgiei, acțiunea desfășurându-se curgător, momentele de cânt în maniera bel-canto, fiind foarte puține, ele apărând doar atunci când necesitățile le-au impus cu stringență. Asistăm astfel la o interesantă adaptare creatoare a principiilor wagneriene în domeniul dramei muzicale, pentru că, în *Manon Lescaut*, pe lângă continuitatea desfășurării muzicale în cadrul celor patru acte puternic individualizate, unitatea este asigurată și de prezența unor teme conducătoare și mai ales, de desfășurările simfonice de mare efect în dramaturgia operei. În ansamblu, orchestra ocupă un loc esențial, compozitorul realizând splendide dezvoltări simfonice, într-o expresie elevată de specificitate italiană. În acest cadru se impune a fi evidențiat *Intre mezzo*-ul simfonic dintre actele al doilea și al treilea, de o puternică expresie dramatică, descriind atmosfera sumbră și apăsătoare a închisorii și a tristeții dezolante a portului Le Havre, pregătind actul al treilea, care aduce o schimbare de expresie considerabilă, în care este plasat punctul culminant al operei, marcat de strigătele de disperare ale lui Des Grieux, care imploră milă.

O mențiune specială pentru ansamblurile corale, tratate în maniera madrigalului dramatizat, care ocupă un loc important în două momente cheie ale acțiunii: la începutul actului întâi, creând ambianța zgomotoasă a hanului din Amiens și la sfârșitul actului al treilea în scena închisorii dinaintea îmbarcării. Aici și mai ales în unele momente de cânt, Puccini utilizează vorbirea cântată și intonată, foarte apropiate de firescul exprimării, realizând un fel de compromis între

<sup>1</sup> Vina mea... va fi înecată de uitare... dar...iubirea mea... e nemuritoare."



sprechstimme și sprechgesang, avant la lettre, o modalitate proprie italiană nouă și originală de mare efect în dramaturgia muzicală a operei.

Prin *Manon Lescaut*, Puccini devine unul dintre cei mai viguroși compozitori de operă ai epocii sale, realizările următoare venind să adevărească profetia unui critic contemporan care spunea: "Puccini este cu adevărat geniul italian".<sup>1</sup>

În aceeași viziune este realizată și *La Bohème* (Boema, 1896), operă în patru acte, pe un libret de Luigi Illica și Giuseppe Giacosa, după romanul *Scènes de la vie de Bohème* de Henry Murger.

De pe înălțimile atinse în *Manon Lescaut*, Puccini pășește mai departe în drumul său spre originalitate și măiestrie, creând o operă de puternică vibrație romantică, într-o viziune și tratare veristă. Această nouă perspectivă i-a fost oferită de subiectul ales, desprins din boema pariziană a anilor 1830, în care este redat un episod din viața unor tineri artiști, care la fel ca majoritatea populației capitalei franceze, "duc o viață veselă și teribilă" și care "suferea de foame și mură de cea boală căreia știința nu îndrăznește să-i dea numele adevărat de mizerie."<sup>2</sup>

Învăluită într-o haină sentimentală, acțiunea dramei este adevărată<sup>3</sup>, desfășurarea ei oferind imaginea unei vieți intense, clocotitoare, cu personaje reale, sensibile, cu trăiri emoționale intense, puternic individualizate prin trăsături caracteriologice sigure, prin acțiuni și gesturi a căror noblete și umanism ating și fac să vibreze puternic resorturile psihologiei estetice ale ascultătorului și spectatorului. Învingând teatralismul, fin observator și înzestrat cu o putere extraordinară de pătrundere în cutele fine ale sensibilității și psihologiei personajelor, un compozitor născut din fuziunea grandorii orchestrale cu a celei mai viguroase italianități a

<sup>1</sup> Giovanni Pozza în *Corriere della Sera*, Torino, 2 februarie 1893.

<sup>2</sup> Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*.

<sup>3</sup> Într-o mansardă săracioasă de la periferia Parisului, câțiva tineri artiști prieteni (Rodolfo-poet, Marcello-pictor, Collin-filosof și Chaunard-muzician) se reîntâlnesc și se amuză în ciuda lipsurilor materiale și a frigului aspru pe care le îndură, după care se îndreaptă spre cafenea fiind ajunul Crăciunului. Doar Rodolfo mai rămâne pentru a termina de scris un articol de ziar. Este întrerupt însă de bătaia în ușă, după care intră Mimi, o tânără delicată, care roagă să i se aprindă lumânarea, astfel că prilejul nu este pierdut pentru ca tinerii să se cunoască și să se îndrăgească. Apoi, chemați de ceilalți pornesc împreună spre cafeneaua Monus din Cartierul Latin, unde petrec în compania Musettei, fostă iubită a lui Marcello. Iată însă că idila este scurtă. Fiind bolnavă, Mimi este părăsită de Rodolfo. Cei doi tineri se reîntâlnesc la Marcello și Musetta și se împacă. Dar atât Rodolfo cât și Marcello sunt părăsiți de iubitele lor. În mansarda lor sosesc Collin și Schaunard care declanșează veselie. Sunt întrerupți însă de Musetta care anunță că Mimi sfârșită de puteri nu poate să urce. Ajutată de prieteni, Mimi este culcată pe pat în timp ce fiecare se oferă să-și vândă câte ceva pentru a-i cumpăra medicamente și manșonul mult dorit. Toți pleacă rămânând doar cei doi tineri - Mimi și Rodolfo - care își vorbesc de clipele fericite ale primei întâlniri. revin apoi cu medicamentele și manșonul cumpărat. Mimi le mulțumește pentru toate, apoi adoarme pentru totdeauna, spre disperarea lui Rodolfo, care se prăbușește peste trupul ei neînsuflețit.

concepțiilor<sup>1</sup>, Puccini crează în *Boema* o operă de grație și rafinament, "o admirabilă frescă a tinereții"<sup>2</sup> o dramă socială de mare sensibilitate, într-o elevată realizare și tălmăcire muzicală. O operă ce se vrea a fi veselă, optimistă și exuberantă, dar care este dezolantă în tristețea ei dată de lipsurile materiale și incertitudinile în care trăiesc eroii, în atmosfera rece a iernii pariziene, nerămânându-le decât căldura sufletească și prietenia.

Cu o măiestrie inegalabilă, Puccini conferă personajelor noblete și individualitate, încadrându-le în epocă, în fresca multicoloră a lumii pariziene, evidențiind magistral cele două aspecte: tinerețea și mizeria socială. Mijloacele de care dispune Puccini în realizarea muzicală sunt simple și particulare, sigure și clare, de un efect surprinzător. Accentul principal este pus pe surprinderea și redarea complexă a trăirilor personajelor principale (Rodolfo și Mimi, Marcello și Musetta, Schaunard și Colline) pe care le individualizează și le evidențiază trăirile printr-o muzică sensibilă, sinceră și emoționantă, printr-o melodică specificitate italiană, într-o concepție dramaturgică modernă, apropiată de drama wagneriană, realizând o interesantă sinteză între concepția de ansamblu a magicianului de la Bayreuth și specificitatea italiană, între dramă și cântul acompaniat de orchestră, constituit ca un subtil comentariu liric al textului.

Astfel, expresia este concentrată, locul preludiului fiind luat de o foarte scurtă introducere orchestrală (executată cu scena deschisă) urmată de desfășurarea acțiunii, în care replicile sunt date prompt și spontan, firească și debordant, urmărindu-se expresia cea mai firească și naturală, utilizând o variată gamă de modalități de la cânt la vorbire, de la răs la plâns, de la strigăt la...tăcere.

Desfășurarea muzicală alertă a impus compozitorului utilizarea "melodiei continue", locul ariilor fiind luat de scurte mărturisiri sentimentale, ca de pildă aria lui Rodolfo, sau aria Musettei, *Quando me'n ve quando*, acestea fiind integrate perfect și firești în desfășurarea acțiunii.

Menționăm, de asemeni, prezența în operă a unor motive muzicale ce vin să caracterizeze personajele în ceea ce au ele mai specific și esențial (al lui Rodolfo, patetic, al delicatei Mimi, duios și trist, al Musettei, temperamental) fără a fi tratate după principii wagneriene.

La realizarea și reușita expresiei de ansamblu a operei contribuie și limbajul armonic inventiv și nou, bogat în sonorități transparente, cromatisme, acorduri de septime și de cvinte paralele (începutul actului al treilea și al patrulea), frecvente modulații cromatice și enarmonice.

În operă orchestra ocupă un loc esențial; scilicet dar rafinate, sonoritățile ei sunt proaspete și sugestive, originale în alcătuiri<sup>3</sup> poetice, patetice și vibrante în expresie, comentariul său completând comunicarea verbală într-un impresionant complex de sugestii și impresii.

<sup>1</sup> În *Gazzetta del Popolo*. Vezi G. Sbircea, op. cit., pag. 55.

<sup>2</sup> G. Sbircea, op. cit., pag. 59.

<sup>3</sup> Se remarcă modul personal în care Puccini tratează corzile, unisonurile și dispunerile spațiale, accentuând lirismul și expresia patetică.



Cu următoarea creație, *Tosca* (1900), melodramă în trei acte, pe un libret de Luigi Illica și Giuseppe Giacosa, după drama cu același nume de Victorien Sardou, Puccini urcă noi trepte ale măiestriei componistice, relevând capacitatea sa extraordinară de a surprinde și contura muzical personaje complexe, caractere puternice, tempeamentale, aflate în tabere opuse, ale căror fapte și acțiuni declanșează pasiuni, gelozie, șantaj, ură și sinucidere. O acțiune tipic veristă<sup>1</sup> ce i-a oferit posibilitatea creării unei drame eroico-pasionale, de intensă vibrație și trăire emoțională. Mai mult decât în operele anterioare, în *Tosca* Puccini conturează distinct un personaj feminin proeminent, Floria Tosca, înzestrat cu virtuți morale superioare, cu calități excepționale ce stârnesc admirația spectatorului de operă. Chipul său, la început, este sugerat doar, ca în tabloul pe care îl pictează Cavaradossi, relevându-se apoi în toată complexitatea trăirilor sale, de-a lungul desfășurării lor scenice, Puccini găsind pentru fiecare moment și situație muzica, în expresia ei cea mai caracteristică, mai firească: suavă și pasională în dialogurile cu iubitul ei, demnă și nobilă în scenele cu Scarpia pe care îl imploră pentru eliberarea lui Mario printr-o splendidă arie, tragică și sumbră în final.

Remarcabile sunt și portretele muzicale celorlalte două personaje muzicale, Cavaradossi și Scarpia. Primul exprindu-și simțămintele de dragoste față de Tosca în aria *Recondita armonia* de la începutul actului întâi, în duetul din același act și în scena scrisorii din actul al treilea, celălalt prezentat în toată goliciunea lui morală, un personaj perfid și bestial, crud, inuman și josnic (monologul, *Tarda e la notte*, în tempo di gavota, de la începutul actului al doilea, scena interogatoriului și scena cu Tosca din actul al doilea).

În general toată muzica operei este de o intensă vibrație, cu accente mai mult tragice decât lirice, într-o desfășurare trepidantă, conducând spre dramatismul covârșitor al actului al treilea.

Mijloacele de expresie din *Tosca* sunt mult mai scrupulos întrebuintate în sensul realizării unei maxime expresivități, Puccini reușind o adevărată sinteză între principiile dramei wagneriene și a celei italiene, sinteză ce rezultă din utilizarea constantă a leit-motivelor: a lui Scarpia cu care debutează opera, și evadării lui

<sup>1</sup> Revoluționarul Cesare Angelotti, fost consul al Republicii Romane, evadează din închisoare și se ascunde în biserica Sf. Andrei din Roma în care pictorul Mario Cavaradossi pictează tabloul Mariei Magdalena, asemănător cu chipul cântăreței Floria Tosca, iubita lui. Întâlnirea dintre evadat și pictor este emoționantă; sunt vechi prieteni, astfel că pictorul își ajută prietenul să fugă și îl ascunde în puțul din grădina sa. Fuga lui Angelotti din închisoare este descoperită astfel că Scarpia, șeful poliției din Roma ordonă prinderea evadatului. Este arestat Cavaradossi bănuit de complicitate urmând ca Tosca să fie șantajată. Torturarea pictorului o determină să-l denunțe pe Angelotti, astfel că cei doi complici urmează să fie executați. Lui Cavaradossi i se oferă o șansă. Va fi salvat dacă Tosca i se va dărui lui Scarpia. În disperare Tosca acceptă, primind asigurarea lui Scarpia că execuția va fi falsă, cu gloanțe oarbe. Însă, atunci când tiranul se apropie pentru a o îmbrățișa, Tosca îi implântă cuțitul în piept. Execuția este reală, și Cavaradossi se prăbușește mort, după care Tosca urmează a fi arestată pentru uciderea lui Scarpia. Îngrozită de moartea iubitului ei, se aruncă de pe bastion în Tiber.

Angelotti, a lui Cavaradossi, al Floriei Tosca și a geloziei ș.a., din intensă simfonizare a muzicii, din stilul parlando cu accente veriste, din desăvârșita imbinare a cântului vocal cu cel instrumental, din varietatea intensităților și a scărilor dinamice.

Acuzată de lipsă de "elan liric și de o mereu actuală prospețime"<sup>1</sup> în comparație cu *Manon Lescaut* și *Boema*, *Tosca* s-a impus tocmai prin expresia dramatică, prin acea redare veridică a trăirilor și a năzuințelor umane, într-o expresie muzicală a cărei tensiune crește continuu, culminând cu scena finală.<sup>2</sup>

"Nu-mi ascult cu plăcere operele - spunea Puccini - în afară de ultimul act din *Boema*. *Cio-Cio-San* este însă o excepție: mă încântă și mă interesează de la început până la sfârșit. Este cea mai modernă dintre operele mele". Cea mai modernă dar și cea mai tandră, senzuală, pură și mărească în tristetea ei, o poveste de iubire zdrobită de prejudecăți pentru că aceasta este de fapt următoarea lucrare scenică a lui Puccini (*Madame Butterfly*, 1904) *Cio-Cio-San* cum i se mai spune, operă în trei acte, tragedie japoneză pe un libret de Luigi Illica și Giuseppe Giacosa, după o piesă de David-Belasco, la rândul său, după o nuvelă de John Luther Long, scriitor american, cea care a înregistrat unul dintre cele mai răsunătoare insuccese cunoscute în opera italiană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, opera în care compozitorul credea că a găsit subiectul ideal, pe care îl va transpune muzical în cea mai desăvârșită realizare.

De fapt nu numai subiectul în sine<sup>3</sup> l-a atras pe Puccini, ci mai ales integritatea morală a personajului principal, micuța japoneză *Cio-Cio-San* ce-i oferea posibilitatea să creeze o nouă eroină de operă - cea mai apropiată de sensibilitatea, de psihologia și de concepțiile sale despre viață și... iubire.<sup>4</sup>

Și fără a-și propune, Puccini, îmbătat de propria muzică a atins unele zone și modalități de expresie utilizate în *Boema*. Dar nu acesta este esențialul în *Cio-Cio-San*, ci faptul că Puccini a reușit să contureze muzical atât de realist, sensibil și

<sup>1</sup> G. Sbircă, op. cit., pag. 77

<sup>2</sup> Prezentată în premieră la Roma la 4 ianuarie 1900, opera *Tosca* a avut în rolul titular pe celebra Hariclea Darclee, aflată în plină glorie mondială.

<sup>3</sup> Tânărul ofițer american F. P. Pinkerton aflat în misiune la Nagasaki se căsătorește "temporar" cu o tânără japoneză, *Cio-Cio-San*, care de dragul viitorului ei soț, fără voia rudelor a trecut la creștinism. Blestemată pentru aceasta de unchiul său Benzo, *Cio-Cio-San* trăiește clipe fericite alături de Pinkerton. Dar locotenentul marinar se întoarce în Statele Unite, *Cio-Cio-San* așteptându-l trei ani. Încercând să se va întoarce, ea îl refuză pe prințul Yamadori care o cere în căsătorie, iar când însuși Sharpless, consulul american la Nagasaki, insistă lăsând-o să înțeleagă că Pinkerton nu se va mai întoarce, îi arată copilul. Apariția la orizont a vasului american îi alungă orice îndoielă. Dar Pinkerton nu este singur, este însoțit de adevărata lui soție, americană Kate, cu care a venit să-și ia copilul. Deci Pinkerton nu se va mai întoarce. Deznădăjduită, *Cio-Cio-San* își trimite copilul în grădină, după care se sinucide printr-o lovitură de pumnal. În zadar Pinkerton o strigă pe nume din grădină. Ea apare, dar se prăbușește moartă.

<sup>4</sup> "Nu pot exista fără să scriu muzică. Este singurul meu de a trăi, de a mă entuziasma, de a mă bucura." Puccini. În: G. Sbircă, op. cit., pag. 116.



emoționant în frumusețe și puritate melodică, chipul eroinei sale, delicată și fragilă, dar demnă și curajoasă în fața deznădejdiei sale. Foarte bogată în desfășurări melodice, alcătuită din succesiuni motivice nedevelopate, dar într-o desfășurare continuă, opera *Cio-Cio-San* se impune prin originalitatea rezolvării conflictului dramatic prin coloritul local pentru a cărei realizare Puccini a studiat muzica japoneză, prin unitatea dramaturgiei dată de utilizarea leit-motivelor. Și mai mult decât în operele anterioare, Puccini realizează în *Cio-Cio-San* cea mai perfectă simbioză între text și muzică pe care o concepe simfonic, în combinații timbrale și armonice moderne, în concordanță cu trăirile personajelor. Și în *Cio-Cio-San* Puccini crează pagini muzicale de o intensă vibrație și emoție ca de pildă: duetul Pinkerton-Butterfly (de la sfârșitul actului întâi), Aria micuței Cio-Cio-San (de la începutul actului al doilea), Duetul Cio-Cio-San Suzuki și aria aceleiași Cio-Cio-San (de la sfârșitul actului al doilea), aria de rămas bun a lui Pinkerton (din actul al treilea) ș.a., pagini muzicale de o subtilă nuanțare, ce n-au fost observate la premiera de la Milano, din 17 februarie 1904, dar care odată cu trecerea anilor și au relevat frumusețea, făcând din *Cio-Cio-San* o mare capodoperă a teatrului liric.

După insuccesul cu *Cio-Cio-San* Puccini de vine mai circumspect și mai exigent cu sine însuși, astfel că următoarele opere apar într-un ritm mai lent, unele din ele marcând vizibile tatonări și căutări, mai puțin în direcția redimensionării și reevaluării mijloacelor de expresie (melodie, armonie, procedee simfonice) cât mai ales în alegerea subiectelor și tratarea lor din punct de vedere dramaturgic.

Și totuși următoarea operă, *La Fanciulla del West* (Fiica vestului, 1910), dramă în trei acte pe un libret de Gelfo Civinini și Carlo Zangarino, după piesa lui David Belasco, cu toate că era considerată de Puccini drept una dintre cele mai reușite creații ale sale,<sup>1</sup> nu s-a impus și aceasta datorită dramaturgiei modeste și a situațiilor scenice mai puțin interesante.<sup>2</sup> Dar nu numai dramaturgia, ci și muzica acestei opere vădește o slăbire a inspirației melodice, cu toate că unele pagini sunt realizate în stilul puccinian caracteristic (partida eroinei principale Minnie și cea a lui Dick Johnson), alături de unele intonații specifice cântecelor spirituale ale negrilor ce au determinat obținerea unor armonii noi, îndrăznețe. Este o operă în care abundă corurile bărbătești (mai ales în actele extreme), într-o tratare polifonică, măiestrită, o operă doar cu două roluri feminine (Minnie și Wewke), operă în care partida simfonică se individualizează, aproape detașat, de muzica vocală concepută într-un stil melodic cvasi-parlando; deci o operă cu numeroase calități, dar cu un destin vitreg, aparițiile sale fiind destul de rare.

În căutarea de noi formule de realizare a spectacolului muzical, Puccini crează *La rondine* (Rândunica, 1917) o operetă, unică în creația sa, uitată odată cu trecerea anilor, după care, în același an propune formula de triptic gândit

<sup>1</sup> În intenția lui Puccini *La Fanciulla del West*, trebuia să fie "o nouă *Boemă*, dar mai viguroasă și mai colorată", vezi G. Sbircea, op. cit., pag. 115.

<sup>2</sup> Acțiunea operei se petrece în anii 1849-1850 la poalele muntelui Eloudy din California și redă un episod din lumea căutătorilor de aur, pe fondul căruia se țese povestea de dragoste dintre cărciumăreasa Minnie și aventurierul Dick Johnson.

asemănător trilogiei cu prolog de Wagner, dar în sens invers. Adică, nu mai multe opere unite prin subiect și prezentate în mai multe seri consecutive, ci mai multe opere într-un act, cu subiecte diferite, prezentate într-o singură seară. Subiectele alese sunt desprinse din estetica veristă pretându-se la desfășurări scenice rapide, concentrate, cu maximum de tensiune dramatică, tripticul puccinian constituindu-se ca o nouă modalitate de realizare a spectacolului de operă contemporană. În această operă Puccini, păstrând principiile afirmate în lucrările anterioare merge mai departe în direcția atingerii celei mai înalte culmi ale expresivității melodismului de factură romantică, în cea mai strânsă legătură cu textul dramatic verist.

Prima dintre acestea, *Il Tabarro* (Mantua, 1917) pe un libret de Giuseppe Adami, după piesa *La Houppelande* de Didier Gold, este o dramă sumbră desprinsă din viața tristă a lucrătorilor și hamalilor de pe cheiurile Senei.<sup>1</sup> Cu o deosebită forță reușește Puccini să surprindă complexitatea vieții efective a eroilor săi - oamenii simpli, dar caractere puternice - printr-o muzică sobră, sugestivă și descriptivă. Acțiunea concentrată și desfășurările rapide au impus compozitorului adoptarea unui stil vocal declamatoriu, lăsând însă loc și unor pagini de autentic melodism puccinian, de o mare simplitate, dar de o eficacitate maximă. Așa sunt, de pildă, duetul Georgetta - Luigi, realizat într-o expresie mai puțin lirică și mai mult disperată și *Arietta* lui Michele - adâncă în deznădejdea lui dureroasă. Emoționantă prin veridicitatea situațiilor și sinceritatea expresiei, opera s-a înscris ca o realizare de seamă a verismului italian.

Cea de a doua operă a tripticului, *Suor Angelica* (Sora Angelica, 1917) pe un libret de Giovacchino Forzano, după o povestire florentină de la sfârșitul secolului al XVII-lea, readuce ideea morții tragice, de data aceasta nu ca efect al răzbunării, ci ca efect al sacrificiului suprem. O dramă lirică sentimentală<sup>2</sup> ce continuă pe un alt plan, desigur, dramatismul operei anterioare, dar care nu a reușit să se ridice la un nivel corespunzător, succesul ei fiind destul de modest.

În schimb, al treilea "act" al tripticului, *Gianni Schicchi* (1918), operă comică pe un libret de același Giovacchino Forzano, inspirat de *Cântul al XXX-lea* din *Infernul* de Dante Alighieri, s-a înscris ca una dintre cele mai inspirate opere comice italiene. Acțiunea operei se petrece la Florența, în anul 1299 și surprinde

<sup>1</sup> Georgetta, tânăra soție a lui Michele - proprietarul unei bărci, dornică să-și schimbe modul de viață, acceptă legătura amoroasă cu tânărul hamal Luigi, care ca și ceilalți își înecă amarul în vin, singura bucurie ce i-a mai rămas alături de iubire. Surprinzându-le gesturile și privirile, Michele încearcă să-și recucerească soția dar aceasta îl respinge stabilindu-și întâlnirea cu Luigi. Înfășurat în mantaua sa largă Michele stă pe puntea bărcii, iar atunci când își aprinde luleaua Luigi, de pe mal, crede că-i semnalul dat de Georgetta și se îndreaptă spre barcă. Ajuns, este înșfăcat de Michele care-l obligă să recunoască legătura sa cu Georgetta. La apariția ei barcagiul își desfăce mantaua de sub care Luigi se prăbușește mort.

<sup>2</sup> Este povestea sentimentală a unei călugărițe ce și-a pierdut copilul.



figura mucalitului Gianni Schicchi, într-una dintre năstrușnicele sale isprăvi pentru care a fost aruncat în infern. De un comic molipsitor, în *Gianni Schicchi*, Puccini reînvie opera bufă italiană atât de strălucit reprezentată de Pergolese, Cimarosa, Rossini și Verdi. Din ea răzbate umorul, ironia fină moralizatoare, senzația plăcută de destindere, calități caracteristice muzicii noii opere în care nu împrejurările sunt descrise și satirizate ci tipurile de caractere, psihologiile personajelor, lăcomia și prostia unora - în contrast cu iscusința și inteligența altora. Opera este dominată de figura lui Gianni Schicchi care, în rolul lui Bueso, capătă dimensiunile celor mai de seamă personaje comice ale operei italiene. El domină lupta pentru avere încinsă între rudele lui Bueso, conducând firul acțiunii abil și inteligent, astfel încât situația să-i fie favorabilă, în intenția de a-i ajuta pe cei doi tineri, Rinuccio și Lauretta. El nu este o caricatură muzicală, nu este ironizat, ci din contră, el se impune prin simplitate și inteligență. În jurul său roiesc mănate de interese personale, celelalte personaje, pe care Puccini le caracterizează cu finețe și măiestrie.

<sup>1</sup> Aflând de moartea recentă a bogatului Bueso Donati, rudele sale au sosit la palatul său așteptând cu emoție desfacerea testamentului. Dar, spre surprinderea și dezamăgirea lor, Bueso a testat întreaga avere unei mănăstiri. Tânărul Rinuccio, una dintre rude, propune să fie chemat isteful țaran Gianni Schicchi, tatăl Laurettei, iubita sa, care conform planului său, urmează să se substituie lui Bueso, redactând astfel un nou testament. De acord cu toții - dar nu înainte de a le aminti de pedeapsa legală pentru complicitate la falsificarea testamentului - Gianni Schicchi îl induce în eroare pe doctor, pe notar și pe martorii acestuia, căruia îi dictează noul testament prin care bunurile cele mai de preț și le testează sieși, pentru ca ele să fie apoi date fiicei sale Lauretta și lui Rinuccio, care se iubeau. Înfuriate, rudele asistă la semnarea testamentului, apoi se aruncă asupra lui Gianni Schicchi, care, în final, îi scoate afară din... casa sa.

nouă, contemporană, în care substanța melodică este supusă unor procese dezvoltătoare continue, determinând respirații ample de o emoționalitate frapantă.

<sup>1</sup> Printr-un mandarin, frumoasa prințesă chineză Turandot anunță hotărârea sa de a deveni soție celui tânăr care va răspunde celor trei întrebări ale sale, în caz contrar urmând a fi decapitat. După ce mai mulți tineri și-au încercat norocul căzând pradă cruzimii ei, a venit rândul prințului Persiei, mulțimea îngrozită urmând să asiste la decapitarea lui. În aceste împrejurări se regăsesc Timur, fost rege al Tartariei și Calaf, fiul său, care se credeau morți. Vrajit de frumusețea prințesei, Calaf, "prințul necunoscut", se anunță pretendent la mâna prințesei. În zadar încearcă Timur și Liu, sclava sa, să-l convingă să renunțe. Calaf se supune examenului răspunzând celor trei întrebări enigmatice, în felul acesta învingându-și adversara. Dar prințesa nu vrea să se mărite cu forța. Calaf îi oferă o șansă. Va renunța la ea dacă până în zori îi va afla numele. Sunt aduși Timur și Liu care este amenințată cu tortura, dar care din iubire pentru prinț se omoară cu un pumnal. Învingă din nou, Turandot își mărturisește dragostea pentru prințul necunoscut, pe care l-a îndrăgit din prima clipă, și al cărui nume îl anunță mulțimii: este iubirea!



Pe drumul verismului, alături de Mascagni, Leoncavallo și Puccini au pășit și alți muzicieni italieni, din rândul lor detașându-se Alfredo Catalani, Umberto Giordano și Francesco Cilea, compozitori ce s-au consacrat operei, creațiile lor înscrind-se, în general, în marea tradiție a muzicii italiene din secolul al XIX-lea; dintre acestea doar câteva întrunesc atributele perenității.

#### ALFREDO CATALANI

(1854-1893)

ALFREDO CATALANI (1854-1893)<sup>1</sup> este compozitorul care, după ce a compus operele : *La Falce* (Coasa, 1875), *Elda* (1880), *Dejanice* (1883), *Edmea* (1886) și *Loreley* (1890), s-a oprit la nuvela *Die grausame Wally* (Vally cea crudă) a Wilhelminei Hillern și în timp ce Mascagni creaa *Cavalleria rusticana*, el creaa *La Wally* (1892), în care reușește o izbutită mariere a tradiției cântului amplu de tip bel-canto cu dramatismul și tragismul specifice verismului. La operă predomină cântul, prin care compozitorul dezvăluie ascultătorului sentimente complexe și situații dramatice legate de personajul principal, Ana. Acesteia îi consacră pagini muzicale de mare expresivitate, ca de pildă, *Romanța* din actul întâi și duetul final, opera înscrind-se printre cele mai de seamă realizări ale compozitorului.

#### UMBERTO GIORDANO

(1867-1948)

UMBERTO GIORDANO (1867-1948)<sup>2</sup> este compozitorul care la început părea umbrat de Puccini, dar care nici după moartea acestuia nu a reușit să se impună decât prin câteva lucrări.

Dintre operele sale: *Marina* (1888), *Malla vita* (1892), *Andrea Chénier* (1896), *Fedora* (1898), *Siberia* (1903), *Marcela* (1907), *Messe Mariano* (1910), *Madame Sans Gêne* (1915), *Giove a Pompei* (1924), în colaborare cu A. Franchetti, *Il re* (1929) ș.a., în general cu o dramaturgie modestă, memoria umanității a selectat și reținut doar trei: *Andrea Chénier*, *Fedora* și *Madame Sans-Gêne*, lucrări ce prin tematică și realizare se raliază esteticii veriste italiene. În operele sale, Giordano, mai mult decât contemporanii săi, rămâne atașat tradiției, păstrând elementele de bază ale operei italiene (aria, recitativul, duetul și chiar

<sup>1</sup> Alfredo Catalani s-a născut la 19 iulie 1854, în localitatea Lucca. A studiat la Milano, apoi la Paris cu Marmontel și Bazin. În 1886 este numit profesor de compoziție la Conservatorul din Milano. Catalani se afirmă printr-o bogată creație de operă, dintre care se remarcă opera *La Wally* (1892). Director al conservatoarelor din Parma și Pesaro, Catalani a murit la Milano, la 7 august 1893.

<sup>2</sup> Umberto Giordano s-a născut la 28 august 1867, în localitatea Foggia. Primele studii muzicale, cu un prieten al familiei, apoi la Conservatorul din Napoli. Dirijor și compozitor, Giordano creează prima sa operă *Marina* în 1888. Adevărata consacrare o va cunoaște abia în anul 1896, cu opera *Andrea Chénier*. Consacrându-se operei în perioada următoare compune un număr mare de lucrări dintre care se remarcă: *Fedora* (1898) și *Madame Sans-Gêne* (1915). Din 1929, este membru al Academiei Italiene, până la sfârșitul vieții. A murit la 12 noiembrie 1948, la Milano.



ansamblurile vocale mai mari) pe care le utilizează în scopul caracterizării personajelor și descrierii unor situații scenice speciale.

Melodia, în variate forme de realizare (eroică, lirică, patetică, cantabilă, sinceră și accesibilă) este mijlocul principal de expresie, fapt ce explică popularitatea unor pagini ale operelor sale, mai cu seamă din *Andrea Chénier*, "drama di ambiente storico in quattro quadri di Luigi Illica"<sup>1</sup> după cum notează autorul pe frontispiciul partiturii, o operă în care acțiunea<sup>2</sup> i-a dat posibilitatea realizării unei muzici de intensă vibrație și emoție, în special pentru caracterizarea personajelor principale: Andrea Chénier luptător pentru păstrarea demnității și onoarei, Gerald luptător revoluționar și Maddalena, gata să se sacrifice pentru salvarea lui Chénier, iubitul ei. Acestora, și mai ales lui Andrea Chénier, un "tenore leggiero", Giordano le crează pagini muzicale ample și profunde, înălțătoare, cantabile și tensionale, ca de pildă ariile: *Un di all'azzurro spazio* (Într-o zi pe cerul albastru) și *Comme un bel di di maggio* (Ca o frumoasă zi de mai).

Melodramă lirică de amplă respirație melodică, sinceră în expresie și convingătoare, opera *Andrea Chénier* se încadrează în estetica veristă, înscriindu-se în galeria marilor realizări ale operei italiene de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

#### FRANCESCO CILEA

(1866-1950)

Particularități distincte relevă și creația lui FRANCESCO CILEA (1866-1950)<sup>3</sup>, muzicianul de fină vibrație romantică, un liric ce prin melodismul său, alături de Puccini, realizează o punte de trecere între cele două epoci ale muzicii italiene, romantică-veristă și modernă. Creația sa de operă, mai restrânsă

<sup>1</sup> "Dramă de ambianță istorică în patru tablouri de Luigi Illica".

<sup>2</sup> Andrea Chénier tânăr poet participă la o serată organizată de Contesa de Coigny. De el se îndrăgostește Maddalena, fiica acestuia, tânără și grațioasă, mișcându-l pe Chénier, care se dezlănțuie improvizând versuri înflăcărâte patriotarde, liberaliste. De Maddalena este îndrăgostit însă Gerard, lacheul casei. Frământările vieții pariziene din prejama Revoluției Franceze pun în pericol viața poetului Andrea Chénier. Gerard ajunge conducător revoluționar și pentru a-și înlătura rivalul, îl învinuiește pe Chénier, care este arestat. La rugămintele Maddalenei, Gerard dezvăluie adevărul în fața tribunalului. E prea târziu însă, pentru că Chénier își apără onoarea spunând că a luptat împotriva minciunii și falsității. În închisoare, Chénier își ia rămas bun de la viață. Însoțită de Gerard, sosește Maddalena, care a luat locul unei alte femei condamnate la moarte, pentru a se uni pentru totdeauna (prin moarte) cu iubitul ei, Andrea Chénier.

<sup>3</sup> Francesco Cilea s-a născut la 26 iulie 1866 în localitatea Palmi. A studiat la Neapole. S-a consacrat operei, impunându-se *Adriana Lecouvreur* (1902). A fost membru al Academiei din Florența și profesor de compoziție la conservatoarele din Florența (1896-1904), Palermo (1913-1916) și Neapole (1917-1935). Alături de opere, a creat muzică simfonică și de cameră. A murit la 20 noiembrie 1950, în localitatea Varazze (Liguria).

comparativ cu a celorlalți contemporani, evidențiază preocuparea compozitorului de a continua tradițiile muzicii italiene în lucrări în care adevărul să fie prezentat cu maximum de intensitate. Dintre operele sale: *Gina* (1889), *Tilda* (1892), *L'Arlesiana* (1897), *Adriana Lecouvreur* (1902), *Gloria* (1907) și *Il matrimonio salvaggio* (1909) se detașează *Adriana Lecouvreur* "commedia-drama" în patru acte, pe un libret de Arture Colelautti, după drama cu același nume de Eugène Scribe și E. Legouvó, o operă a cărei acțiune se petrece la Paris în anul 1730<sup>1</sup>, ce evidențiază o cantabilitate amplă (poate mult prea amplă), pusă în slujba unei tematici romantico-veriste.

Remarcabilă este expresia muzicală simfonică<sup>2</sup> dedusă din textul poetic, Cilea reușind să surprindă trăsăturile caracterologice ale personajelor și să le redea în pagini muzicale cantabile, expresive.

Una dintre cele mai expresive arii ale operei este aria *Adrianei, Poveri fiori*, din actul al patrulea., exemplu de măiestrie și rafinament, de subtilizare a sonorităților pe care le-a atins în generozitatea-i caldă de compozitor romantic-verist.

În *Adriana Lecouvreur*, Cilea a atins un punct maxim al evoluției sale stilistice pe care nu l-a mai egalat în operele următoare, astfel că, după 1909, părăsește opera consacrandu-se genurilor camerale și orchestrale, prin creația sa contribuind la opera de renovare a muzicii instrumentale italiene, orientare caracteristică Italiei de la începutul secolului al XX-lea.

<sup>1</sup> Adriana Lecouvreur, celebră artistă, se pregătește pentru intrarea în scenă. Este îndrăgostită de Maurizie, aghiotant al marelui de Saxa, căruia îi dăruiește un buchet de violete. Participând la petrecerea organizată în vila actriței Ducles, amanta prințului Bouillon, Adriana, la rugămintea lui Maurizie, care era de fapt însuși mareșalul de Saxa, ajută la salvarea onoarei unei femei, dar prințesa o acuză de rivalitate. La balul organizat de prințul Bouillon sosesec invitați, printre ei și Adriana admirată pretutindeni. Prințesa își verifică bănuiala, anunțând că mareșalul de Saxa a fost arestat. Aflând toate acestea, Adriana se trădează văzând totodată în prințesă pe rivala sa. În camera ei, zdrobită de durere, crezându-se înșelată, Adriana primește un comision din partea lui Maurizie. Sunt violetele pe care i le dăruise. Le sărută și apoi le aruncă în foc. Apariția lui Maurizie îi dă speranțe, îl îmbrățișează, dar se prăbușește apoi; violetele au fost otrăvite de prințesă, astfel că Adriana își joacă ultimul său rol.

<sup>2</sup> Opțiunea lui Cilea pentru simfonism este evidențiată și de *L'Arlesiana*, operă în trei acte, amplu simfonizată din care se desprind remarcabilele pagini: *Preludiul*, intermezzo-ul *La notte di Sant'Elegie* dintre actele al doilea și al treilea, pagini simfonice ample și de mare expresivitate.



### Considerații stilistice

Verismul italian se încadrează perfect în ceea ce unii au numit post-romantism. Apărut la sfârșitul secolului al XX-lea, verismul depășește faza romantică a operei italiene și poposește în zonele realismului, relevând durerea și suferința umane mascate sub mantia luxoasă a falsului umanism. Este momentul în care pe scena italiană, locul eroilor legendari și istoriei este luat de oamenii de rând întâlniți aievea în tumultul vieții cotidiene, cufundați în viața lor simplă dar adevărată, cu speranțele, năzuințele și patimile lor, cu sentimentele lor de dragoste și ură manifestate sincer și direct, incandescent. Este momentul în care faptul real, concret se identifică cu noțiunea de "drama per musica" într-o expresie firească și naturală.

Privit din perspectiva evoluției, verismul continuă marile tradiții ale operei italiene, Mascagni, Leoncavallo, Puccini și alții, fiind succesori direcți ai lui Verdi, prin arta lor aducând noi contribuții la îmbogățirea conceptului de dramă muzicală, a mijloacelor de expresie, a arhitecturilor sonore și la înțelegerea realistă a spectacolului dramatic cântat. Fără pretenția de a fi revoluționat, verismul s-a afirmat distinct ca o direcție estetică de specificitate națională italiană, căreia reprezentanții săi i-au epuizat toate virtualitățile de la un capăt la altul.

Și, într-o perioadă în care pe meridiane apropiate se tindea tot mai mult spre dezagregarea tonalității, spre pulverizarea melodică, verismul afirmă, ca principal mijloc de expresie tocmai melodia cantabilă, într-o expresie sinceră, variată, tensionată uneori, modulată și nuanțată, de cele mai multe ori într-o permanentă devenire în funcție de determinarea acțiunilor scenice. Melodiei, verismul îi conferă noi valențe expresive, dovedindu-i forța imensă de caracterizare și relevare a trăsăturilor psihologice și temperamentale ale personajelor. De la arii, înțelese în cel mai strict sens al cuvântului, la romante și melodii, de la forme ample desfășurate, la motive scurte de tipul neogramei muzicale, melodia domină opera veristă, urmărind constant realizarea unei desăvârșite unități de expresie între muzică și textul poetic.

Alături de melodie, în opera veristă, se impune armonia, ca principal element de bază al mijloacelor de expresie cu tot mai dese incursiuni în lumea modalului dedus din practica muzicii populare sau a cântului liturgic, o armonie ce se mariază, de multe ori, cu polifonia, cu efecte remarcabile în dramaturgia muzicală.

Prin armonie, compozitorii veriști pătrund mai adânc în zonele expresiei muzicale și prin noi combinații, bizare uneori (suspensii acordice cu rezolvări întârziate, schimburi enarmonice și alunecări cromatice, bitonalism, succesiuni paralele pentatonice), accentuează sondajul psihanalizei vădind o foarte conștientă preocupare pentru amănunt și detaliu, în scopul realizării unei cât mai veridice și subtile conturări a caracterelor și fizionomiilor personajelor.

În același scop este utilizată și orchestra. În ingenioase combinații timbrale, ansamblul instrumental devine un personaj principal comentând acțiunea,

sporindu-i expresia lirică, patetică sau dramatică. Numeroase pagini simfonice cu funcții de preludiu, interludiu și intermezzo, vin să creeze cadrul acțiunii, să sugereze ambianța și să întărească convingerile ascultătorilor asupra veridicității celor privite și audiate pe scenă.

Din acest punct de vedere, prin forța de sugerare a atmosferei și de creare a cadrului printr-o cromatică sensibil diferențiată, verismul se apropie de impresionism, anunțând totodată expresionismul, prin duritatea și brutalitatea naturalistă a rezolvării conflictelor dramatice.

Soluție italiană de depășire a crizei romantice, verismul se înscrie pe orbita continuității tradițiilor naționale, încheind triumfal o epocă de mari glorii ce a însemnat: Monteverdi, Pergolese, Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Mascagni, Leoncavallo și Puccini ce au dus pe toate meridianele lumii faima Italiei, o faimă demnă de invidiat, dar foarte greu de egalat.



## Lista principalelor lucrări

ale compozitorilor italieni încadrați în verism

Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
MASCAGNI PIETRO (1863-1945)		
1.	<i>Simfonia în do minor</i>	1879
2.	<i>Simfonia în fa major</i>	1881
3.	<i>În filanda-cantată</i>	1881
4.	<i>Elegie la moartea lui Wagner</i>	1883
5.	<i>Messa di Requiem</i>	1887
6.	<i>Messa di Gloria</i>	1888
7.	<i>Cavalleria rusticana</i> , operă	1890
8.	<i>L'amico Fritz</i> , operă	1891
9.	<i>Dans exotic</i> , pentru orchestră	1891
10.	<i>I. Rantzau</i> , operă	1892
11.	<i>Guglielmo Ratcliff</i> , operă	1895
12.	<i>Silvano</i> , operă	1895
13.	<i>Zanetto</i> , operă	1896
14.	<i>Iris</i> , operă	1898
15.	<i>La maschere</i> , operă	1901
16.	<i>Amica</i> , operă	1905
17.	<i>Isabeau</i> , operă	1911
18.	<i>Parisiiana</i> , operă	1913
19.	<i>Lodoletta</i> , operă	1917
20.	<i>Il piccolo Marat</i> , operă	1921
21.	<i>Pinotta</i> , operă	1932
22.	<i>Nerone</i> , operă	1935

Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
---------	--------------------	-----------------

## LEONCAVALLO RUGGERO (1858-1919)

1.	<i>Pagliacci</i> , operă	1892
2.	<i>I Medici</i> , operă	1893
3.	<i>Chatterton</i> , operă	1896
4.	<i>La vita di una marionetta</i> , balet	1900
5.	<i>Serafita</i> , poem simfonic	1900
6.	<i>Zaza</i> , operă	1900
7.	<i>Roland von Berlin</i> , operă	1904
8.	<i>La jeunesse de Figaro</i> , operă	1908
9.	<i>Maja</i> , operă	1910
10.	<i>Mallbruk</i> , operă	1910
11.	<i>Zingari</i> , operă	1912
12.	<i>La Bohème</i> (Mimi Pinson), operă	1913
13.	<i>Are you there</i> , operă	1913
14.	<i>La Reginetta della rose</i> , operetă	1914
15.	<i>La Candidata</i>	1915
16.	<i>Goffredo Manueli</i> , operă	1916
17.	<i>Edipo re</i> , operă (postum)	1920
18.	<i>La maschera</i> , operă completată și orchestrată de S. Allegra	1925

- A scris numeroase piese pentru pian și romane printre care se află și faimoasa *Mattinata*;

- A creat librete de operă pentru compozitorii portughezi A. Machado (opera *Mario Walter*, 1898) și G. Pennacchio (*Redenzione*, 1920).



Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
PUCCINI GIACOMO (1858-1924)		
1.	<i>Preludiu pentru orchestră</i>	1876
2.	<i>Cantata "Fii ai Italiei"...</i>	1877
3.	<i>Motet</i>	1878
4.	<i>Salve del ciel Regina</i>	f.a.
5.	<i>Piese pentru orgă</i>	înainte de 1880
	<i>Melancolia - romanță (versuri Glislanzoni)</i>	1881
6.	<i>Scherzo pentru cvartet de coarde</i>	1880-1883
7.	<i>Cvartet de coarde în re major</i>	1880-1883
8.	<i>Capriccio simfonico - pentru orchestră</i>	1883
9.	<i>Preludio simfonico</i>	f.a.
10.	<i>Le Villi</i> operă într-un act	1884
11.	<i>Solfegii</i>	1888
12.	<i>I. Crisantemi</i> , pentru cvartet de coarde	1889
13.	<i>Edgar</i> , operă	1892
14.	<i>Manon Lescaut</i> , operă	1892
15.	<i>La Bohème</i> , operă	1893
	<i>Avanti Urania</i> , melodie pentru voce și pian	1896
16.	<i>La Tosca</i> , operă	1900
17.	<i>Madama Butterfly</i> (Cio-Cio-San), operă	1904
18.	<i>La Fanciulla del West</i> , operă	1904
19.	<i>La Rondine</i> , operetă	1917
20.	Trittico: a. <i>Il Tabarro</i> , operă într-un act	1918
21.	b. <i>Suor Angelica</i> , operă într-un act	1918
22.	c. <i>Gianni Schicchi</i> , operă într-un act	1918
23.	<i>Turandot</i> , dramă muzicală	1924

Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
CATALANI ALFREDO (1854-1893)		
1.	<i>Messa</i> la patru voci	1872
2.	<i>Simfonia romantica</i> , pentru orchestră	1874
3.	<i>Simfonia La Notte</i>	1874
4.	<i>Il Matino</i> poem pentru orchestră	1874
5.	<i>La Falce</i> , eglogă, libret de Arrigo Boito	1875
6.	<i>Contemplazione</i> , pentru orchestră	1878
7.	<i>Scherzo</i> , pentru orchestră	1878
8.	<i>Elda</i> , operă, libret de C. d'Ormeille	1880
9.	<i>Ero e Leandro</i> , poem simfonic	1881
10.	<i>Dejanice</i> , operă, libret de A. Zanardini	1883
11.	<i>Loreley</i> , operă, libret de C. d'Ormeille și A. Zanardini	1890
12.	<i>La Vally</i> , operă, libret de Luigi Illica	1892
13.	<i>Impresioni</i> , pentru pian	f.a.
GIORDANO UMBERTO (1867-1948)		
1.	<i>Marina</i> , operă	1888
2.	<i>Malla vita</i> , operă	1892
3.	<i>Andrea Chénier</i> , operă	1896
4.	<i>Fedora</i> , operă	1898
5.	<i>Siberia</i> , operă	1903
6.	<i>Marcela</i> , operă	1907
7.	<i>Messe Mariano</i> , operă	1910
8.	<i>Madame Sans-Gêne</i> , operă	1915
9.	<i>Giove a Pompei</i> (în colaborare cu A. Franchetti), operă	1924
10.	<i>La cena della beffe</i> , operă, libret de S. Benelli	1924



Nr.crt.	Denumirea lucrării	Anul terminării
11.	<i>Il re</i> , operă, libret de G. Forzano	1929
12.	<i>La festa del Nilo</i> (operă neterminată)	1948
CILEA FRANCESCO (1866-1950)		
1.	<i>Trio</i> pentru pian, vioară și violoncel	1886
2.	<i>Suita</i> pentru orchestră	1887
3.	<i>Piese</i> pentru pian	1888
4.	<i>Gina</i> , operă	1889
5.	<i>Tilda</i> , operă	1892
6.	<i>Suita</i> pentru vioară și pian	1894
7.	<i>Sonata</i> pentru violoncel și pian	1894
8.	<i>L'Arlesiana</i> , operă	1897
9.	<i>Adrianna Lecouvreur</i> , operă	1902
10.	<i>Gloria</i> , operă	1907
11.	<i>Il matrimonio selvaggio</i> , operă	1909
12.	<i>Il canto della vita</i> , poem simfonic, pentru cor, tenor și orchestră	1913
13.	<i>Suita</i> pentru orchestră	1931
14.	<i>3 Vocalizzi da concerto</i> , pentru voce și pian	1932

## Bibliografie selectivă

1. Adami Giuseppe *Puccini*, Stuttgart, 1943
2. Constantinescu Grigore *Cântecul lui Orfeu*, Editura Eminescu București, 1979
3. Sacchi Filippo *Toscanini. Un secol de muzică*. Editura muzicală, București, 1967
4. Sbîrcea George *Giacomo Puccini*. Editura muzicală, București, 1959
5. Sbîrcea George *Fabuloasa aventură a "Cavaleriei rustice"*. Editura muzicală, București, 1978
6. Seifert Wolfgang *Puccini*. Leipzig, 1957
7. Specht Richard *Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk*, Berlin, 1931



### III. ATONALISMUL, EXPRESIONISMUL ȘI DODECAFONISMUL ÎN MUZICĂ

"Sunt numai flacără, sete, mistuire și  
strigăt"

Ernst Stadler

Și dacă Franța și Italia găsiseră, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, modalități proprii de ieșire din criza romantică, oferind Europei soluții pentru o artă viitoare, Germania și Austria se mai aflau într-o fază de incertitudini manifestând din ce în ce mai mult semne ale unei oboseli accentuate; până în primele decenii ale secolului al XX-lea când, în paralel cu eforturile lui G. Mahler, R. Strauss, M. Reger și alții, de a continua tradițiile muzicale naționale seculare și de a integra cuceririle wagneriene genurilor, formelor și problematicei noi, contemporane, se conturează unele tendințe de dezagregare a limbajului muzical tradițional și de afirmare a unor principii noi de organizare a universului sonor constituite și propuse ca noi tehnici și metode de compoziție.

Este momentul în care gândirea artistică germană și austriacă - reflex al vieții politico-sociale - influențată și de filozofia lui Schopenhauer și Nietzsche, "cutremurul epocii" cum l-a numit Gottfried Benn, intră pe făgașul iraționalismului și pesimismului de la romantism trecându-se, mai întâi, la naturalism, apoi la simbolism, neoromantism, neoclasicism și Heimatkunst, ajungându-se la expresionism. Orientarea estetică complexă, de specificitate germană și austriacă, afirmată în cele două țări mai ales în perioada 1905-1920, cuprinzând pictura, literatura și muzica, expresionismul, fără a-și fi formulat programul estetic și direcțiile de acțiune s-a manifestat destul de confuz, sub diverse forme, și a reprezentat, în esență, "o stare de spirit", o izbucnire protestatară a tinerilor artiști germani și austrieci de la începutul secolului al XX-lea, împotriva ordinii și culturii burgheze impuse de regimul totalitar wilhelmian și de autoritățile imperiale austriece. Acești artiști - glasuri ale conștiinței naționale - nemaiputând suporta atmosfera stagnantă a birocratismului prusac și a emfaticului declin habsburgic, într-o stare de exaltare, prin arta lor își exprimă protestul antirăzboinic și reacția împotriva unei societăți muribunde.

Privit astfel, expresionismul ni se înfățișează ca o mișcare artistică complexă, de mare amploare și semnificații, o încercare de a traduce în planul artei, a unor sentimente sumbre și anxioase specifice epocii: nemulțumirea față de viața goală, mecanică și mizeră, derulată sub semnul nesiguranței și decăderii.

Considerat până nu de mult un curent avangardist, contradictoriu și modernist, expresionismul, artă a condiției inumane, revine tot mai insistent în

atenția cercetătorilor<sup>1</sup> care, deși îl consideră un fenomen mort, iar reprezentanții săi "o generație pierdută"<sup>2</sup>, îl studiază, atent îi cercetează rădăcinile, sensurile și îl interpretează în complexitate, în cadrul epocii în care s-a manifestat deslușindu-i trăsăturile, sensurile și influențele pe care le-a exercitat asupra artei contemporane.

Conținutul noțiunii de expresionism este extrem de labil și el fluctuează de la o țară la alta, de la un critic la altul. De aceea nu ne propunem să-l lămurim<sup>3</sup> ci vrem doar să precizăm că cercetări recente ale fenomenului demonstrează convingător că expresionismul nu a fost o reacție împotriva impresionismului francez "o replică germană" ci o orientare estetică opusă din punct de vedere al tematicii și mijloacelor de expresie, că expresionismul este o artă profundă ce "își situează teritoriul preferențial al cercetării în existența umană"<sup>4</sup>, pe care o prezintă în tonuri sumbre din care se evidențiază individul aflat în contradicție ireconciliabilă cu lumea înconjurătoare, potrivnică și ostilă lui. Spre deosebire de impresionism care pune accentul pe senzații, expresionismul urmărește evidențierea așa-ziselor "trairi necondiționate absolute" și "izvorât dintr-o criză a omului, aduce cu sine, ceea ce de altfel este firesc, un climat încărcat de tensiuni, contradicții, neliniști, anxietate, intensități interioare, accente de revoltă, patos și mult, foarte mult dramatism"<sup>5</sup>.

Exacerbând subiectivismul, expresionismul denaturează reprezentarea, manifestă preferință pentru tensiuni psihologice, pentru eroi zbuciumați, pentru monstros și caricatural, pentru stridente și antiteze brutale, pentru abstracție, mergându-se până la denaturarea figurii și a limbajului, urmărindu-se accentuarea exagerată a expresiei, redarea luând proporții supraindividuale "astfel încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendentează lucrul, trădând relații cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul"<sup>6</sup>.

În forma sa cea mai virulentă, expresionismul a apărut mai întâi în pictura germană, pregătit fiind de activitatea unor pictori ca : olandezul Van Gogh, belgianul J.M.W. Turner și norvegianul Edvard Munch. Acesta din urmă prin

<sup>1</sup> Michel Ragon, *L'Expressionisme*, Lausanne, 1966; Horst Denkler, *Drama des Expressionismus: Programm, Spieltext, Theater*, München, 1967; Antologia: *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Didier - Paris și Akadémiai Kiadó - Budapesta, 1973; etc. Menționăm contribuția românească la cercetarea fenomenului expresionist. *Expresionismul*, în : *Secolul 20*, Nr. 11-12, 1969; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971; Amelia Pavel, *Expresionismul și premisele sale*, Editura Meridiane, București, 1978; Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1980; Clemansa Firca, *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în muzica românească*, în : *S.C.I.A. seria teatru, muzică, cinema* Nr. 2/1970 și Nr. 1/1973, ș.a.

<sup>2</sup> Dan Grigorescu, op. cit.

<sup>3</sup> Pentru aceasta vezi: Dan Grigorescu, op. cit., pag. 17-34.

<sup>4</sup> Amelia Pavel, op. cit., pag. 15.

<sup>5</sup> Grigore Popa, *Peisaj metafizic în expresionism*. În : *Secolul 20* Nr. 11-12/1969, pag. 71.

<sup>6</sup> Lucian Blaga, *Probleme de estetică* (1924). vezi: *Despre expresionism*. În *Secolul 20* Nr. 11-12/1969, pag. 6.



expoziția sa de la Berlin (1892) unde lucrările i-au fost etichetate de unii critici drept "urâte și lipsite de noblete", a declanșat un adevărat scandal determinând secesiunea din rândul artelor germane (Dresda, (1893), Berlin (1898), Viena (1897) etc.) conducând la înființarea la Dresda în anul 1905 a grupării artistice *Die Brücke* (podul), din care făceau parte: Ernst-Ludwig Kirschner, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Müller, Max Pechstein, Emil Nolde și alții a căror orientare era vădit nonconformistă, antirutinieră, deschisă inovației, în lucrările lor redând nu armonia culorilor ci neliniștea lor, într-o exprimare liberă, îngroșată cu linii dure și energice.

Personalitatea cea mai reprezentativă a grupului a fost Kirschner care s-a impus prin activitatea sa canalizată în direcția emancipării picturii, pronunțându-se pentru renunțarea conștientă la orice canon care ar putea întrerupe manifestarea neîngrădită, fluidă a inspirației, pentru negarea oricăror legi și a disciplinei impuse, în schimbul unei libere exprimări a trăirilor emotive subiective. Această viziune estetică se impune în cadrul grupului *Die Brücke* în primul rând la Kirschner, Müller și Nolde, treptat atrăgându-i și pe ceilalți. Tablourile lor din această perioadă frapază prin accentul și intensitatea de trăire, prin strălucirea lor stridentă, uneori chiar grosolană, depășind cu mult tenta unei simple agitații impresioniste. Mai ales lucrările din perioada anilor 1910 se remarcă prin viziunea "non figurativă"; hipersensibilitatea și hiperexcitabilitatea se traduc acum în forme tensionale anxioase, în culori acide în accentuarea expresiei și descompunerea figurii redând viața orașului tentacular, bolnav social, cu lumea sa cadaverică, roasă de mizerie și sărăcie, aflată în fața unei prăbușiri imanente. Nu peisajul îl solicită pe pictor, ci realitatea directă cu aspectele sale negative: mizeria morală, hidosul, groaza, crisparea, neputința și viziunea de coșmar.

Alături de această direcție estetică, în artele germane ale acestei perioade se conturează și altele<sup>1</sup>, dintre care cea mai importantă este cea a grupului *Der blaue Reiter* (Călărețul albastru) întemeiat în anul 1911 de Wassily Kandinsky și Franz Marc, desprinși din *Die neue Künstlervereinigung München* (Noua alianță a artiștilor din München) la care aderă apoi Gabriele Münter, Macke și alții și care se afirmă prin căutarea unor noi dimensiuni și sensuri ale artei<sup>2</sup>, în aspirațiile lor comune de a realiza o sinteză a artelor. La ei sentimentul absurdului și grotescul

<sup>1</sup> "Neue Künstlervereinigung" (Noua alianță a artiștilor), "Jugendstil" (Arta tânără), "Sturm" (Furtuna), "Aktion" (Acțiunea).

<sup>2</sup> În acest sens, în mai 1912, a apărut în ed. R. Piper & Co, din München, *Almanahul Der blaue Reiter* alcătuit din studii privind arta modernă (pictură, muzică, poezie, reproduceri și partituri) printre semnatori aflându-se: August Macke, Franz Marc, Wassily Kandinsky și David Burljuk - despre artele plastice, N. Brüssow cu un articol intitulat *Despre muzicologie*, Thomas von Hartman cu articolul *Despre anarhie în muzică* și Arnold Schönberg cu articolul *Raportul dintre compoziție și text*. Almanahul mai cuprindea cca. 120 reproduceri de artă populară germană și rusă, artă primitivă, romană, gotică și egipteană, desene ale copiilor și artă modernă: Burljuk, Cezanne, Delaunay, Gauguin, Jawlenski, Kubin, Kandinsky, Kokoschka, Mark, Matisse, Münter, Picasso, Rousseau, Schönberg, van Gogh, Werefkin, Wieber ș.a., alături de lieduri semnate de Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern. Vezi și Dan Grigorescu, op. cit., pag. 130.

este absent, orientarea lor este deslușit speculativă, astfel că ei nu violentează natura, nu ne introduc în lumea de coșmar ci caută să dea noi sensuri realității, necunoscute, rafinate, situându-se într-un alt univers, nevăzut, impalpabil. Deviza lui Kandinsky "a vorbi despre tainic prin tainic" evidențiază concepția sa și, desigur, a grupului nou înființat. Astfel că contrastul de ordin estetic dintre gândirea lui Kandinsky și cea a lui Kirschner a determinat desființarea, în anul 1913, a uniunii *Die Brücke*, rezistând, în continuare, până în anul 1914 când este risipită de război, noua grupare *Der blaue Reiter* care, prin membrii săi, va exercita o influență covârșitoare asupra artei din prima jumătate a secolului al XX-lea.

În literatură, expresionismul este anticipat de scrierile realiste și de tendințele naturaliste apărute unele încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cu un pronunțat grad de condensare, tipizantă și de potențare subiectivistă (*Woyzeck* de Georg Büchner), altele, în adoua jumătate a secolului al XIX-lea, ca urmare a infiltrării influențelor scrierilor lui Émile Zola, Feodor Dostoevski, Henrik Ibsen și August Strindberg. Termenul însă, preluat din artele plastice, este consacrat de revistele: *Der Sturm* (Avântul, după 1910), *Die Aktion* (Acțiunea, după 1911) și *Die weissen Blätter* (Filele albe, după 1915) și altele, în jurul lor grupându-se scriitori de diferite orientări și tendințe, unele anacronice, altele diacritice, în linii mari conturându-se două direcții: prima rezultată din atitudinea activă militantă a scriitorilor grupați în jurul revistelor *Der Sturm* și *Die weissen Blätter* (reprezentată de I. Becher, E. Toller, L. Frank, E. Hasenclever) bazată pe un raționalism radical, născut din atitudinea protestatară a scriitorilor, orientată în direcția influențării "active a oamenilor", cea de a doua, pasivă, metafizică, uneori de nuanță mistică, promovată de revista *Die Aktion* (reprezentată de K. Edschmidt, A. Stramm, H. Walden, G. Benn) izvorâtă din atitudinea sceptică, fatalistă, lipsită de perspectiva viitorului, pesimistă, ca emanație a unor trăiri interioare, iraționale. În viziunea lor, omul este o ființă neputincioasă, lipsită de puterea comprehensiunii, derutată de realitate, aplatizată, pradă mecanismelor sociale și impulsurilor elementare.

În rostirile sale, scriitorul expresionist "pune trăirea interioară mai presus de viața exterioară" - ca să folosim expresia lui Kazimir Edschmidt - cultivă "beția simțurilor și extazul și sfărâmă logica gramaticală și sintactică a limbii". Pentru aceasta, el recurge la o simbolică literară de o pronunțată expresivitate cu mijloace de expresie arbitrar selectate, în centrul cărora tronează lapidaritatea telegrafică, tehnica instantaneelor, structuri și alcătuiri sintactice îndrăznețe, într-un joc liber de ritm și metrică a versului.

Această estetică și mod de realizare artistică este comună unui număr mare de scriitori germani și austrieci, alcătuind "generația expresionistă" (Gottfried Benn, Ernst Stadler, Georg Trakl, Georg Heym, Franz Kafka, Reinhard Johannes Sorge, Alfred Döblin, Georg Keiser, Ernst Toller, Frank Wedekind, Fritz von Unruh, Walter Hasenclever și alți "vizionari ai amurgului") mulți dintre ei fiind victime ale societății vremii, unii sfârșind tragic și la vârste timpurii.

În muzică, strălucirea expresionistă nu a avut intensitatea celei din artele plastice și literatură cu toate că apartenența muzicienilor la expresionism - încă de



la primele sale manifestări - este certă.<sup>1</sup> Apărut în creația compozitorilor din așa-zisa "Noua școală vieneză" (Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern), constituită în ambianța și pe teritoriile expresionismului, expresionismul muzical s-a manifestat simptomatic și destul de limitat chiar în creația lui Schönberg și Berg, în timp ce Webern se leagă de această mișcare estetică doar printr-o singură lucrare (*Șase lieduri op. 14* pe versuri de Georg Trankl).<sup>2</sup>

De fapt, nici Schönberg și nici Berg nu au creat decât câteva lucrări expresioniste. Cauza? Se știe că Schönberg s-a manifestat de la început și în calitate

<sup>1</sup> Cel care a făcut legătura muzicii cu arta expresionistă a fost Arnold Schönberg care, încă din 1905, s-a apropiat de estetica grupului *Die Brücke*, fiind puternic atras de personalitatea lui Kirschner, în maniera căruia se afirmă ca pictor. Prieten apoi cu Kandinsky, Schönberg a participat cu picturi la expozițiile grupului *Der blaue Reiter*, iar în primul număr al Almanahului (1912) contribuția sa a fost cea mai substanțială (un studiu intitulat: *Raportul dintre muzică și text*, reproduceri după picturi personale și câteva lieduri, alături de ele apărând, tot cu lieduri, discipolii și prietenii săi A. Berg și A. Webern).

<sup>2</sup> În definirea expresionismului muzical există mai multe păreri. Astfel, unii istorici și muzicologi contemporani includ în expresionism "grosso modo" întreaga creație a lui Schönberg, Berg și Webern, pornindu-se de la limbajele și gramaticile muzicale prin care - susțin ei - se subliniază groaza, viziunea de coșmar etc.; alții susțin că expresionismul muzical este o "emanație paratematică", "de specificitate muzicală intrinsecă fără a fi produsul unei contaminări cu expresionismul literar și plastic" (*Dicționar de termeni muzicali*, Ed. șt. și enciclopedică, Buc., 1984, pag. 171); alții consideră că muzica, prin însăși natura sa, este o artă eminentă expresionistă, extinzând astfel teritoriile expresionismului până în îndepărtata lume antică a tracului Orfeu și chiar mai departe în lumea primitivă când omul a emis "primordiala vocaliză "A", "ca primă manifestare expresionistă a omului originar". (O. Varga, *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, Ed. muzicală, București, 1983, pag. 28). Există și o altă opinie, pe care o împărtășim și noi, conform căreia expresionismul este "de natură eminentă programatică" (W. Berger, *Muzica simfonică*, vol. III, Ed. muzicală, Buc., 1974, pag. 327), legat de un conținut poetic sau literar expresionist. Și, este firesc să fie așa, pentru că numeroase sunt lucrările atonale, dodecafonice și seriale, care nu-și propun să creeze stări tensionale și angoase, nefiind expresioniste. (Vezi și O. Varga, op. cit. pag. 94). Exemple? Da. Opera *De azi pe mâine* de Schönberg, e operă buffă, prima operă dodecafonică, *Concertul de cameră pentru vioară, pian și 13 instrumente de suflă*, *Suita lirică* și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Alban Berg precum și întreaga creație a lui Anton Webern. Și o altă motivație. Muzica europeană (și nu numai ea) inclusiv cea românească de după 1945, într-o bună măsură, a fost infuzată și a crescut pe fundamentele atonalismului, dodecafonismului și serialismului. Înseamnă, oare, că muzica aceasta și epoca noastră sunt expresioniste? Desigur că nu. Și în muzică trebuie să rămânem constanți în a aprecia că expresionismul a apărut istoricește determinat, ca o artă a condiției inumane, ca o "atitudine de viață" (Edgar Papu), ca "un vuiet de durere și doctrină terapeutică" (Ludwig Marcuse), ca "anticapitalism și antinaționalism" (M. Ralea), ca "semnele spiritului încătușat pornit să doboare zidurile închisorii, semnele de alarmă pentru toate sufletele timorate" (Hermann Bahr) și s-a stins atunci când condițiile social politice care l-au generat au dispărut (Citatele sunt extrase din: *Secolul 20*, Nr. 11-12, 1969).

de pictor<sup>1</sup>, urmând linia estetică și maniera lui Kirschner și a celor din grupul *Die Brücke*. În această perioadă (1909) a realizat două lucrări de cea mai autentică factură expresionistă: *Portretul de damă* și monodrama *Erwartung* (Așteptarea) prima capodoperă a muzicii expresioniste, ambele evidențiind o complexă gamă de trăiri și sentimente redată plastic și sonor prin mijloace vigoase ce asigură o accentuată expresivitate. Această preocupare a sa se menține și în lucrările care au urmat: *Pierrot lunaire* și cele două "viziuni", un fel de ilustrații grotești și maladive pentru *Pierrot lunaire* (1912). În această perioadă însă Schönberg se împrietenește cu W. Kandinsky și aderă la *Der blaue Reiter*, dar noul drum pe care evolua Kandinsky, cel al unui expresionism abstract și liric, grotescul său, nu mai corespundea sensibilității compozitorului, astfel că va abandona pictura și se va consacra muzicii, studiindu-i universul căruia îi va da o nouă dimensiune organizatorică și structurală, determinând una dintre cele mai ample vibrații în timp și spațiu și o schimbare de mentalitate în procesul creației interpretării și receptării muzicii.

La Alban Berg cele două mari creații expresioniste ale sale sunt cele două opere, prima realizată în plină epocă expresionistă (1917-1924) și cea de a doua, după zece ani, în 1935, când flăcările expresionismului se stinseseră; după care rămăneau însă roadele, capodoperele, dintre care piesele lui Frank Wedekind îl atrăgeau irezistibil, fecundându-i inspirația în compunerea operei *Lulu*.

Dar "fascicolul" expresionist a "atins" și unele creații aparținând unor compozitori aflați pe alte trasee stilistice și orientări estetice: R. Strauss, P. Hindemith, B. Bartók, G. Enescu<sup>2</sup>, E. Krenek ș.a., care prin particularitățile proprii de limbaj și modalitățile de abordare au conferit expresionismului noi dimensiuni, culoare, varietate și particularități naționale.

Cu toate acestea, locul de frunte în expresionismul muzical îl dețin "cei trei vienezi" Schönberg, Berg și Webern care, pentru realizarea creațiilor lor muzicale, au utilizat arhitecturi, forme și mijloace noi de expresie, unele inventate în procesul creator, altele anteriori sau posteriori (de la tonalism la atonalism și dodecafonism, de la cântul tradițional la sprechgesang, sprechstimme, vorbire ritmată și tipăt, de la orchestra gigant la cele mai subtilizate formații în combinații instrumentale) modificând substanțial concepțiile tradiționale și îmbogățind componistica cu o nouă semantică muzicală.

Schönberg, Berg și Webern, o "trinitate" reprezentantă a unui stil unitar realizat însă în trei maniere; trei nume inseparabile, unul implicându-le pe celelalte, pe care nici un cercetător al muzicii nu le poate omite atunci când se referă la muzica contemporană, pentru că dacă expresionismul a avut o existență ascurtă, creațiile și mai ales descoperirile "celor trei vienezi" au străpuns deceniile și au avut puterea să umple întregul spațiu al secolului al XX-lea și să determine cele mai fecunde și mai ingenioase inițiative ce s-au constituit în mereu și neașteptate resurse de înnoire.

<sup>1</sup> Vasile Iliuț, *Arnold Schönberg-pictor*. În: *Studii de muzicologie*, vol. XVI, Ed. muzicală, București, 1981, pag. 447.

<sup>2</sup> Octavian L. Cosma, *Oedipul enescian*, Editura Muzicală, București, 1967, pag. 346.



ARNOLD SCHÖNBERG  
(1874-1951)

Fresca muzicii contemporane nu poate fi înțeleasă, în complexitate, fără cunoașterea prealabilă a câtorva personalități care, prin anvergura creației și gândirii lor filozofico-muzicale, i-au determinat într-o mare măsură configurația. Una dintre aceste personalități este Arnold Schönberg, considerat astăzi drept un principal pol al muzicii moderne în drumul său spre contemporaneitate și una dintre marile prezențe ale lumii muzicale din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Arta lui, de o elevată tensiune spirituală, este în cel mai înalt grad expresia fidelă a propriei experiențe de viață, astfel încât omul și opera nu sunt decât două ipostaze ale aceleiași pasiuni mistuitoare, ale aceleiași credințe în atingerea unui ideal astfel încât, scriind despre el, cu greu s-ar putea aproxima hotarele dintre biografie și exegeză. În Schönberg se întâlnesc omul și artistul, savantul și pedagogul într-o permanentă neliniște iscoditoare, scrutând perseverent și încrezător universul sonor spre obținerea unei organizări structurale noi și de durată.

Autodidact, prin formație, Schönberg se leagă direct de Wagner și mai departe de marea tradiție a muzicii germane, de Beethoven, Mozart, Bach, ale căror creații le-a studiat, nu cu scopul de a le imita ci de a le "evita" și "depăși" în procesul creației printr-un limbaj structural înnoit, premeditat.

Elementul principal cu care operează, este cromatismul tonal, punct de plecare în evoluția sa, de care "se agață" asemenea celui amenințat de înec și căruia nu-i mai dă drumul până nu ajunge la liman. Astfel că, preluându-l de la Wagner, îl duce mai departe și, forțând granițele tonalității, pătrunde victorios în abisul lumii atonale, instaurând astfel haosul sonor drept principiu de creație și ridicând anarhia la rang de libertate; după care tot el introduce cea mai severă tehnică de compoziție - dodecafonismul - în care inspirația, constrânsă, trebuie să se supună unei logici severe și unui raționament lucid.

Egocentric și orgolios, intransigent și categoric, sigur de el, într-o permanentă luptă cu sine, cu impenetrabilitatea, opacitatea, ignoranța și răutatea unor oameni, în luptă cu înseși legile naturii umane, Schönberg nu ascultă decât de eul său lăuntric, pentru el (citindu-i maxima lui Vauvenargues) "sfaturile bătrânilor sunt ca soarele iarna, luminează, dar nu încălzesc", considerându-se a fi "expresia unei linii de continuitate ce se înalță spre zenit".<sup>1</sup>

Singur în oceanul eufemismelor, cu o inexplicabilă sete de comunicare a descoperirilor sale, în posesia unei energii și vitalități extraordinare, Schönberg și-a

făurit o ideologie artistică proprie pe care și-a modificat-o de mai multe ori pe parcursul vieții sale creatoare, urmând un drum spiralic ascendent pentru ca în final să ajungă de unde a plecat, conform formulării sale, "On revient toujours".

Despre Schönberg s-a scris mult, mult mai mult decât despre oricare alt muzician al secolului al XX-lea.<sup>1</sup> Controversa din timpul vieții continuă și astăzi, numele său apărând în toate lucrările muzicologice consacrate muzicii contemporane, pentru că, chiar dacă muzica sa nu cunoaște popularitatea largă și adeziunea marelui public, ea a însemnat ceva, a produs acel seism, capabil să modifice gândirea muzicală tradițională. Iată de ce, indiferent dacă ne place sau nu, se impune ca necesar să cunoaștem dimensiunile gândirii creației și arsenalul său tehnic, precum și consecințele pe care le-a generat impactul cu muzica, cultă, cultică și folclorică.

\*

Fără a fi bogată în evenimente anecdotice, biografia lui Arnold Schönberg este asemănătoare, în unele privințe, cu cea a compozitorului Adrian Leverkühn din romanul Doktor Faustus de Thomas Mann.

S-a născut la Viena, la 13 septembrie 1874, fiind fiul lui Samuel și Paulina Schönberg, de profesie comercianți, în casa cărora muzica se afla la loc de cinste, mama fiind o pasionată pianistă. Rămas orfan de tată la vârsta de opt ani, Arnold învață să cânte la vioară și violoncel și începe să compună singur, fără nici o pregătire specială.

Mai târziu, în 1897, se apropie de Alexander von Zemlinski care îl îndrumă, vremelnic, în tehnica contrapunctului și a dirijatului activând apoi ca dirijor al unor formații corale de amatori. În 1901 se căsătorește cu sora lui Zemlinski, în același an mutându-se la Berlin unde pentru scurtă vreme este angajat în calitate de kapellmeister la "Welzogens Bunte Theater" și profesor de compoziție la Conservatorul "Stern". Dar, în 1903, se reîntoarce la Viena unde va rămâne până în 1911 și, sub protecția lui Gustav Mahler, va desfășura o bogată activitate de compozitor, pictor, dirijor și pedagog. Din această perioadă datează primele opusuri (mai multe lieduri, sextetul *Verklärte Nacht*, cantata *Gurrelieder*, Cvartetul de coarde Nr. 1, în re minor, Simfonia de cameră, opus 9, ce-i netezesc drumul spre atonalism) și legăturile sale cu Alban Berg și Anton Webern care, elevi fiindu-i (din 1904), găsesc în profesorul lor modelul desăvârșit, însuși idealul lor artistic.

Atras de pictura expresionistă, intră în relații cu: Kandinsky și Marc, aderă la estetica grupului *Der blaue Reiter* și participă cu lucrări la expozițiile organizate de aceștia. În 1910 Schönberg este numit profesor la Academia de muzică unde rămâne până în 1911, când din nou se mută la Berlin, reluându-și activitatea la

<sup>1</sup> Pentru cunoașterea aprofundată a problematicei creației lui Schönberg și a discipolilor săi recomand "Tripla monografie polemică" a prof. Ovidiu Varga, *Cei trei vienezzi și nostalgia lui Orfeu*, Ed. Muzicală, București, 1983.

<sup>1</sup> W. G. Berger, op. cit., pag. 324.



Conservatorul Stern. Creația sa din această perioadă evidențiază pe de o parte tendințele sale nonconformiste și atracția pentru combinațiile atonale (*Klavierstücke* op. 11), precum și adeziunea la estetica expresionistă (*Erwartung*, 1909; *Die glückliche Hand*, 1910-1913 și *Pierrot lunaire*, 1912). Tot acum publică *Harmonielehre* (Curs de armonie, 1911) și începe să mediteze la posibilitatea unei organizări melodice și armonice a totalului cromatic. O serie de turnee la Amsterdam și Petersburg (1912), Amsterdam și Londra (1914), războiul, dar mai ales cercetările sale muzicale îl absorb total, făcându-l să abandoneze pictura și compoziția muzicală până în 1922 când inventează dodecafonia ca metodă de compoziție pe care o aplică pentru prima dată în *Fünf Stücke für Pianoforte* op. 23 (1923) continuând să compună în această manieră până în 1945. Dar în 1933, după instaurarea prigoanei naziste, Arnold Schönberg (ca mulți alți artiști germani) este înlăturat de la Academia prusiană de arte din Berlin, fiind nevoit să se autoexileze în America unde, în pofida stării sănătății sale precare, își continuă activitatea de creație, interpretare și didactică la universități din California. Aici, într-un articol intitulat *On revient toujours*<sup>1</sup>, Schönberg se pronunță din nou pentru tonalism, recunoscându-i virtualitățile încă neepuizate. A murit la Los Angeles la 13 iulie 1951.

#### Din gândirea estetică schönbergiană

Fără a avea vocația filosofiei și a formulărilor teoretice savante, Arnold Schönberg, de-a lungul vieții sale, a elaborat și publicat totuși numeroase scrieri (aforisme, articole, eseuri, lucrări didactice etc.)<sup>2</sup> și a avut un bogat schimb de scrisori cu diverse personalități ale culturii, în care sunt formulate interesante idei ce conturează universul său spiritual și din care răzbate viziunea sa estetică și muzicală, clădită pe fundamente solide și argumente științifice, orientată estetic și aplicabilă pe scară largă, cu implicații adânci în evoluția muzicii secolului al XX-lea.

Parcurgând aceste scrieri, cititorul este surprins de vizionarismul său emanat din certitudinea rolului și a misiunii sale istorice, Schönberg considerându-se a fi predestinat muzicii, un explorator de noi teritorii și un profet. "Datoria mea istorică - spunea el - este de a scrie ceea ce îmi poruncește Destinul", trecând apoi la elaborarea unor metode proprii de creație pe care cu tenacitate și perseverență, a luptat pentru a le impune atenției lumii muzicale.

În messianismul său, Schönberg pornește de la convingerea că "Arta este tipătul celor care trăiesc în destinul omenirii, neîmpăcându-se cu el; care nu slujesc

<sup>1</sup> Arnold Schönberg, *On revient toujours*. În: *Stimmen*, 1949.

<sup>2</sup> Cele mai importante lucrări teoretice elaborate de Schönberg sunt: *Harmonielehre* (1911), *Structural Functions of Harmony* (1948), *Style and Idea, Essays* (1950) la care se adaugă volumul Arnold Schönberg, *Briefe* (1910-1951) culese și editate de Erwin Stein.

prostește motorul forțelor obscure, ci se aruncă în angrenajul aflat în mișcare pentru a-i înțelege structura; care nu-și apleacă ochii pentru a se pune la adăpost de emoții, ci îi deschid adesea pentru a vedea ce trebuie văzut, care, totuși, îi închid adesea pentru a percepe ceea ce simțurile nu rezolvă, pentru a privi înăuntrul ceea ce doar aparent se petrece afară"<sup>1</sup> și atrage atenția asupra rolului pe care îl are artistul în elaborarea operei de artă subliniind, mai ales, datorită acestuia de a transmite ceva prin operele sale, de a inova; pentru că "nu este o mare operă de artă - spunea Schönberg - aceea care nu transmite omenirii un nou mesaj; refuz a-l considera un mare artist pe cel care greșeste în această privință"<sup>2</sup>. Și pentru a inova, pentru a transmite un mesaj nou, artistul trebuie să fie întreprinzător, să dea dovadă de cutezanță. "Artistul care are curaj se încrede pe de-a-ntregul în instinctul său... Și nu numai cel care se încrede în instinctul său are curaj; iar numai acela care are curaj este un artist"<sup>3</sup>. După părerea sa "un caracter are viziunea unor lucruri care nu existau înaintea acestei viziuni. Și caracterul are puterea de a da viață viziunii sale, puterea de a le realiza"<sup>4</sup>. O asemenea viziune a avut Schönberg înainte de anul 1910 după ce realizase primele lucrări mai importante din care a desprins necesitatea înnoirii structurale a mijloacelor de expresie. Despre aceasta vorbește Schönberg într-o scrisoare adresată lui Nicolas Slominski în care spune: "Am fost totdeauna preocupat de dorința de a fundamenta structura muzicii mele în mod conștient pe o idee unificatoare, care trebuie nu numai să producă celelalte idei, dar chiar să determine acompaniamentele lor, acordurile, armoniile"<sup>5</sup>.

În urma acestor preocupări, Schönberg, "sclavul unei constrângeri interioare mai puternică decât educația primită... obligat să asculte de o concepție care fiindu-i înăscută are o putere mai mare decât formația inițială"<sup>6</sup>, după ce tatonează toate posibilitățile oferite de muzica postwagneriană realizează pasul decisiv și saltul în lumea muzicii atonale, o lume guvernată de maxima libertate în manevrarea totalului cromatic, legile tonalității fiind abolite. Dar nu acesta era idealul său ci altul în care compozitorul nu trebuie să asculte numai de legile sunetului ci și de legile gândirii.<sup>7</sup>

Întreprinzătoarea acțiune schönbergiană, după abolirea premeditată a tonalității, viza conferirea unei noi dimensiuni sistemului sonor depășind astfel prima fază atinsă odată cu instaurarea "libertății" și dezordinii atonale. Se urmărea de fapt elaborarea "legilor gândirii", care să facă din nou posibilă

<sup>1</sup> A. Schönberg, *Aphorismen*. În: *Die Musik*, Berlin ane IX 1909-1910, fasc. 21.

<sup>2</sup> Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*. Emandi Editore, Roma, 1954.

<sup>3</sup> H. H. Stuckenschmidt, *Musique nouvelle*, Chorea, Paris, 1956, pag. 46.

<sup>4</sup> Guy Bernard, *L'art de la musique*. Editions Seghers, Paris, 1961, pag. 125.

<sup>5</sup> Guy Bernard, *L'art de la musique*. Editions Seghers, Paris, 1961, pag. 466.

<sup>6</sup> Guy Bernard, op. cit., pag. 471.

<sup>7</sup> "Tonalitatea - spunea Schönberg, se deduce pe bună dreptate din legile sunetului. Totuși în afara acestor legi și a celor rezultate din combinația timpului și sunetului, muzica urmează și legile gândirii". În: Luigi Rognoni, op. cit., pag. 247.



construcția formelor mari”<sup>1</sup>, într-o severă organizare și ordonare a materialului sonor nu după principiile tonale ale major-minorului, ci după cele ale noului sistem serial dodecafonic<sup>2</sup>, elaborat de Schönberg, codificat în *Komposition mit zwölf Tönen*, definită de autor astfel: “Metodă de a compune cu douăsprezece sunete care nu sunt înrudite între ele. Ea constă în primul rând, în folosirea neîncetată a unei serii de douăsprezece sunete diferite. Aceasta înseamnă, evident, că nici un sunet nu este repetat în sânul seriei și că aceasta utilizează toate sunetele gamei cromatice, deși într-o ordine diferită de cea a acestei game. Ea nu este întru nimic identică cu gama cromatică”<sup>3</sup>. Se trecea astfel la compunerea unei muzici extrem de riguros elaborate, inspirația fiind dominată acum de celebritate și canalizată spre o expresie lucidă subiectivizată constrânsă de reguli care au drept scop final atingerea celei mai severe și desăvârșite unități.

Considerându-și inovația drept epocală, Schönberg exclamă în anul 1922: “Am făcut o descoperire care va asigura supremația muzicii germane pentru următorii o sută de ani”<sup>4</sup>, provocând totodată o largă contaminare în masă pentru că, spunea el într-o scrisoare adresată Academiei de muzică din Viena, “nu se poate ca tinerii talentați să nu tindă către stilul meu. Căci în zece ani toți talentații așa vor scrie, indiferent dacă au învățat direct de la mine sau numai din lucrările mele”<sup>5</sup>.

În entuziasmul său Schönberg vedea în metoda sa de compoziție “alfa și omega”, miraculoasa cheie a progresului, a primenirii muzicii, a înnoirii nu numai din punct de vedere semantic, al structurii sale intime, ci și sub aspectul receptării deoarece “compoziția cu 12 sunete nu are alt țel decât comprehensibilitatea (Fasslichkeit)”<sup>6</sup>, de fapt idealul spre care tinde creatorul autentic. La aceasta contribuind și unitatea elementelor morfologice (Zusammenhang) înțeleasă tot ca o consecință a aplicării consecvente a metodei cu 12 sunete, celelalte componente ale discursului muzical fiind gândite ca rezultate subordonate. Astfel în concepția sa melodia este forma de expresie primitivă a muzicii...<sup>7</sup>, iar arhitectura muzicală “nu este un țel, sau unul din țelurile muncii artistice, ci un adjuvant necesar (...) acolo unde forțele de expresie directe greșesc, satisfăcând nevoia noastră de o aparentă logică”<sup>8</sup> în timp ce “frumusețea - spune Schönberg - nu există decât din momentul în care profanii, cei ce nu produc, încep a-i resimți absența. Ea nu se manifestă mai devreme, nefiind pentru artist o necesitate veritabilă. Acesteia din urmă, nu-i trebuie decât adevărul. Lui îi este suficient că s-a putut exprima, că a putut spune ceea ce

<sup>1</sup> A. Schönberg, *Gesinnung oder Erkenntnis?* “25 Jahre neue Musik” Jahrbuch der Universal-Edition, 1926, pag. 11.

<sup>2</sup> Termenul de dodecafonism a fost inventat și introdus în muzicologie de René Leibowitz.

<sup>3</sup> Guy Bernard, op. cit., pag. 460.

<sup>4</sup> H.H. Stuckenschmidt, op. cit., pag. 139.

<sup>5</sup> Arnold Schönberg, *Briefe*, pag. 22.

<sup>6</sup> Guy Bernard, op. cit., pag. 472.

<sup>7</sup> Luigi Rogoni, op. cit., pag. 231.

<sup>8</sup> Guy Bernard, op. cit., pag. 471.

trebuia spus, după legile inerente naturii sale de artist. Legile naturale la omul de geniu sunt legile umanității viitoare”<sup>1</sup>.

Toate acestea rezultă dintr-o altă convingere a lui Schönberg conform căreia, “muzica nu trebuie să sservească de podoabă: ea trebuie să fie adevărată”<sup>2</sup>.

Astfel gândită muzica, înțelegerea ei, (după părerea lui Schönberg), nu o poate realiza decât un public inteligent, pentru că lipsa de inteligență determină incomprehensibilitatea. “Persoanele inteligente - spune Schönberg - se simt întotdeauna ofensate când cineva le plictisește cu lucruri pe care orice idiot ar fi în stare să le înțeleagă dintr-o dată”<sup>3</sup>.

(Târziu, după mulți ani, spre sfârșitul vieții, Schönberg constată însă că “lucrările compuse în acest stil (dodecafonic) n-au reușit să se facă înțelese și aceasta în ciuda mijloacelor lor de organizare. “Astfel - remarcă Schönberg - dacă uităm că contemporanii nu sunt în general judecători definitivi, și că judecățile lor sunt, în cele mai multe cazuri, dezmințite de istorie, s-ar considera această metodă, ca fiind condamnată. Este adevărat că ea pare să fi sporit dificultățile auditorului, dar în același timp, ea a creat o compensație handicapând, de asemeni compozitorul. Căci, compunând cu această metodă, lucrul nu devine mai comod, ci de zece ori mai dificil. Astfel numai compozitorul cel mai instruit devine capabil să compună pentru amatorul de muzică bine instruit”<sup>4</sup>, recunoscând în acest mod artificialitatea metodei sale de compoziție. Și, amintindu-și de o afirmație făcută în 1912, conform căreia, compozitorul dezvăluie esența lăuntrică a lumii și exprimă cea mai adâncă înțelepciune într-un limbaj pe care rațiunea sa nu-l înțelege, tot așa cum somnambulul în stare de magnetism ne oferă revelații despre lucruri în legătură cu care în stare lucidă nu are nici o idee”<sup>5</sup>, Schönberg “se întoarce” la tonalitate, la tradiție, declarând că “există încă multe lucruri de spus în do major”, ridicându-se împotriva tendinței de a erija atonalitatea și compoziția serială în dogmă, reclamând dreptul fiecăruia de a organiza limbajul său muzical, “conform caracterului său și mai ales de a recurge la acordul perfect, când i se pare bun”<sup>6</sup>, convins că, valoarea unei creații muzicale este determinată nu de tehnica pe care a folosit-o compozitorul ci de ethosul ei, de cantitatea de informație, de mesajul pe care îl transmite ascultătorului. “Ar fi o eroare - scrie Schönberg - să crezi că o expresie devine mai artistică prin simplul fapt că folosește o anumită tehnică”, pentru că “cine este în stare să producă o operă de artă autentică va ști să o facă atât prin metoda tonală cât și prin cea atonală... Eu stimez și apreciez pe mulți dintre aceia care sunt încă sau au devenit din nou fideli tonalității. Există printre ei talente adevărate și pure, iar datoria ce le revine este extrem de importantă. Saltul de la o metodă componistică

<sup>1</sup> Ibid, pag. 469-470.

<sup>2</sup> Ibid, pag. 164.

<sup>3</sup> Guy Bernard, op. cit., pag. 472.

<sup>4</sup> Guy Bernard, op. cit., pag. 70.

<sup>5</sup> Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*. În: *Der blaue Reiter*, Nr. 1, R. Piper & Co, München, 1912, pag. 27.

<sup>6</sup> Paul Collaer, *La musique moderne*, Editions Meddens, Paris-Bruxelles, 1963, pag. 59.



bazată pe tonalitate la metoda preconizată de mine a fost destul de rapid și neașteptat; urechea ascultătorului va trebui să fie îndelung educată până ce va ajunge ca sunetele disonante să pare firești, iar procedeele bazate pe ele să devină comprehensibile. Activitatea acestor compozitori îmi pare a fi chemată să atenueze această stare de lucruri”.<sup>1</sup>

### Creația

Fără a fi numeroasă și amplă, creația lui Schönberg este cea a muzicantului secolului al XX-lea și cuprinde aproape toate genurile muzicale, de la lied și cor la cantată, oratoriu și operă, de la miniatura pentru pian la cvartet de coarde, simfonie de cameră, concert și variațiuni simfonice, lipsind din indexul lucrărilor sale sonata și simfonia pentru orchestră mare, creația sa putând fi urmărită și analizată în funcție de cele patru perioade stilistice pe care compozitorul le-a îmbrățișat de-a lungul vieții sale creatoare, în funcție de “metoda de compoziție” pe care o abordează.<sup>2</sup>

Debutul său componistic, produs sub unghiul de incidență al esteticii romantismului târziu și al armoniei post-wagneriene înscrie mai multe lieduri, grupate în *opus 1* (două lieduri), *opus 2* (patru lieduri) și *opus trei* (șase lieduri) pe versuri de Lewetzov, Dehmel, Keller, Jacobsen, Lingg și din *Des Knaben Wunderhorn* (Cornul minunat al băiatului), în care în afara unei expresii melodice caracteristice, nimic nu trădează vreo intenție înnoitoare, fiind scrise în spiritul tradiției liedului german și austriac de tip Schubert, Schumann și Mahler. Acestor lieduri le-a urmat prima lucrare instrumentală amplă, sextetul de coarde *Verklärte Nacht* (Noapte transfigurată, 1899), *opus 4*, pentru două viori, două viole și două violoncelle, o partitură realizată după poemul cu același nume de Richard Dehmel, extras din volumul *Weib und Welt* (Femeia și lumea, 1896) în care compozitorul nu urmărește transpunerea fidelă a poemului ci reține doar expresia complexă a trăirilor și simțămintelor celor doi protagoniști învâluți în atmosfera nopții<sup>3</sup>, pe care o redă printr-o muzică de cea mai autentică factură romantică încadrată într-o arhitectură monopartită de tipul fanteziei, cu teme scurte, pregnante, într-o defășurare continuă, un adevărat prototip al muzicii de cameră.

Un loc singular în creația lui Schönberg îl ocupă următoarea compoziție: *Gurrelieder* (1900), fără număr de opus, o colosală cantată pe texte de Jens Peter Jacobsen ce impresionează atât prin durata defășurărilor muzicale (cca. 130 de minute), cât și prin monumentalitatea sonoră dată de numărul extraordinar de mare

<sup>1</sup> În: Luigi Regnoni, op. cit., pag. 254.

<sup>2</sup> Per. romantismului târziu, atonală, dodecafonică și mixtă (dodecafonică, tonală și modală).

<sup>3</sup> “Doi oameni”, un bărbat și o femeie, doi îndrăgostiți, într-o noapte transfigurată de lumina lunii se destăinuie: femeia spune că va deveni mamă, dar tatăl este un altul; bărbatul spune că o va păstra pentru totdeauna, copilul făcând parte din sufletul ei.

de instrumente și voci solicitate, de tehnica de scriitură, partitura fiind una dintre cele mai vaste din câte s-au scris până atunci.<sup>1</sup> Amploarea, acțiunea încheată și realizarea muzical dramatică dau noi dimensiuni cantatei, apropiind-o de oratoriu (și chiar de operă) cele trei părți, inegale ca durată, dar puternic individualizate și contrastante, redând trista poveste a regelui Valdemar și a frumoasei sale iubite Tove, victime ale geloziei reginei Helvig, ale căror spirite imateriale se caută ca într-o “vânătoare sălbatică”, neîntreruptă.

O partitură simfonică de excepție, în care mijloacele tehnice se subsumează expresiei, melodiile, într-o alcătuire romantică, adevărate lieduri cu orchestră și armonia bogată în alterații, se circumscrie în stilul și estetica romantismului german târziu, continuator al marilor tradiții naționale.

Asemănătoare ca limbaj și dramaturgie cu multe pagini wagneriene, cantata *Gurrelieder* se impune prin numeroasele momente simfonice ample, prin polifonia sa densă, prin variata și bogata paletă sonoră, dată de ingenioasa instrumentație, prin măiestrită tratare a celor patru coruri aduse în secțiune *Allegro*, a părții a treia, intitulată *Die Sommerwindes wilde Jagt* (Vânătoarea sălbatică a vântului de vară), o melodramă care urmează celor trei coruri de bărbați reprezentând Waldemars Mannen (Oamenii lui Valdemar), fiind dominată de intervenția recitatorului a cărei partidă cu un fragment biritmic este într-o notație originală care prefigurează maniera Sprechstimme, de care va abuza mai târziu, în *Pierrot lunaire*, încheierea fiind realizată de către corul mixt (divizat pe opt voci!) și de orchestră, în sonorități ce urmează o creștere gradată de la ppp la ffff.

Următoarea partitură, *Pelleas und Melisande* (1903) *opus 5*, poem simfonic compus după drama cu același nume de Maurice Maeterlink, este tot o lucrare monumentală și amplă (fără a atinge însă dimensiunile și proporțiile din *Gurrelieder*) cel mai lung poem simfonic scris până atunci, cu durata de cca. o oră.

Atras de poemul lui Maeterlink, fără a avea cunoștință de opera lui Debussy finalizată în 1902, anul în care Schönberg abia își schița lucrarea, cu toate că inițial vedea acțiunea încadrabilă într-o operă, se decide pentru poemul simfonic pe care îl realizează în modalități proprii, caracteristice stilului său, cu acea dorință și ambiție de a învinge ineptiile și obișnuitul. Astfel că muzica poemului, gândită pur simfonic emană o impresionantă forță, dată de sonoritățile ample obținute din utilizarea unei orchestre colosale<sup>2</sup>, mănuită magistral în sensul creării

<sup>1</sup> Cinci soliști, recitator, trei coruri de bărbați, un cor mixt, patru fl. piccolo, patru flaute, trei oboaie, doi corni englezi, cinci clarinete, două clarinete bas, trei fagoturi, zece corni (eventual patru tube wagneriene), șase trompete, una trompetă bas, un trombon alto, patru tromboni tenori, un trombon bas, un trombon contrabas, o tubă, șase timpani, toacă mare, blockenspiel, xilofon, triangu, patru harpe, celestă, corzile (douăzeci viori, opt viole, opt violonceli, șase contrabași).

<sup>2</sup> Orchestra: un flaut piccolo, trei flaute, trei oboaie, un corn englez, patru clarinete, un bas-clarinet, trei fagoturi, un contrafagot, opt corni, patru trompete, un trombon tenor, patru tromboni-bas, un contrabas tubă, patru timpani, triangu, toacă mare, tamtam, glockenspiel, două harpe, șaisprezece x două viori, douăsprezece viole, douăsprezece violoncelle, opt contrabași.



unor tablouri vii, cu imagini sugestive, concordante cu expresia de ansamblu a poemului, diferențiată însă în funcție de momentele acțiunii dramei.<sup>1</sup>

Poemul este construit "monobloc", într-o formă liberă, cu numeroase teme supuse unor constante prelucrări polifonice, după principiul variației continue, creând sonorități dense, într-o curgere continuă, cu momente culminante, cu creșteri și descreșteri, cu dese schimbări de tempo, riguros organizate și magistral conduse de compozitor.

Și cu toate că alterațiile abundă pe tot parcursul lucrării, tonalitatea este menținută atât prin armură cât și prin funcționalitatea înălțărilor acordice, încheierea, un veritabil epilog, fiind realizată într-un foarte clar re minor, pe care l-a afirmat încă de la începutul partiturii. Apar însă și unele tendințe înnoitoare, ca de pildă acordurile de cvartă folosite în mod conștient, gama hexatonală, unele armonii echivoce, fragmentarea temelor ș.a.

Cei cinci ani care urmează poemului simfonic *Pelleas und Melisande* aduc în creația lui Schönberg alte lucrări, preponderent camerale, în care compozitorul experimentează continuu, căutând inedite modalități de organizare a universului sonor și noi mijloace de expresie. *Opt lieduri pentru voce și pian*, opus 6 (1905), *Cvartet de coarde Nr. 1*, opus 7 (1905), *Șase lieduri pentru voce și orchestră*, opus 8 (1904), *Simfonia de cameră*, opus 9 (1906), *Cvartet de coarde Nr. 2*, opus 10 (1908), la care se adaugă cele *Două balade pentru voce și pian*, opus 12, (1906), corul a cappella *Friede auf Erden*, opus 13 (1907), cele *Două lieduri pentru voce și pian*, opus 14 (1907) și cele *Cincisprezece poeme pentru voce și pian* din "Cartea grădinilor suspendate", opus 15 (1908), iată lucrările premergătoare celor *Trei piese pentru pian*, opus 11 (1908), lucrare ce marchează intrarea gândirii muzical schönbergiene în lumea atonalismului, opus 15 fiind o adevărată piatră de hotar între cele două lumi: tonală și atonală, precedând celebrul "opus 11..."

Dar să nu anticipăm, ci să urmărim în continuare evoluția limbajului muzical schönbergian prin prisma câtorva dintre lucrările enumerate mai sus. Mai întâi liedurile: *Opus 6*, cu melodia vocală mai puțin tradițională, în care utilizează intervale de septime (mari, mici și micșorate) și de none (Liedurile Nr. 1, *Traumleben* și Nr. 7 *Lockung*), *Opus 8*, cu structuri tematice severe și, în sfârșit *Opus 15*, *Fünfzehn Gedichte aus das Buch der hängenden Gärten von Stefan George* (Cincisprezece poeme (extrase) din "Cartea grădinilor suspendate", de Stefan George (1908), despre care, în ianuarie 1910 Schönberg scria: "Cu liedurile după George, am reușit pentru prima dată să mă apropii de o expresie și o formă ideale pe care de multă vreme le întrezăream. Nu le-am realizat până acum pentru că mi-au lipsit puterea și siguranța. Acum, când m-am angajat definitiv pe acest drum, sunt conștient că am sfărâmat toate barierele unei estetici trecute;..."<sup>2</sup> Și într-adevăr, "se apropie" numai pentru că, deși nu mai au armură la cheie, liedurile mai păstrează încă foarte "firave" legături cu tonalitatea, prin utilizarea încă, a unor

<sup>1</sup> Vezi subiectul la pag. 51.

<sup>2</sup> În programul primei audiții la "Verein für Kunst und Kultur", Wien, Jänner, 1910. Vezi Arnol Schönberg, in *Höchster Wehrung*, R. Piper & Co. München, 1912, pag. 40.

acorduri de terțe cu rezolvări firești (ex. liedul Nr. 1, Nr. 3, Nr. 10 iar Nr. 11 se încheie într-un fa diez minor clar), alături de multe acorduri de cvarte, none, undecime și terțdecime și alte construcții care primesc funcții din ce în ce mai imporante.

Și aceasta, în scopul atingerii acelei expresii ideale despre care vorbea Schönberg. Pentru că, deși liedurile nu sunt unitare prin tematică, sunt unitare prin expresie și arhitectura interioară. Melodiile sunt foarte apropiate de recitare, într-o perfectă congruență cu textul și partitura pianului, căruia îi conferă o formidabilă bogăție de efecte sonore, iar construcțiile arhitecturale sunt cvasilibere, nonrepetabilitatea câștigând din ce în ce mai mult teren. Alte componente ale idealului său expresiv și arhitectural vin din sfera muzicii de cameră și instrumentală.

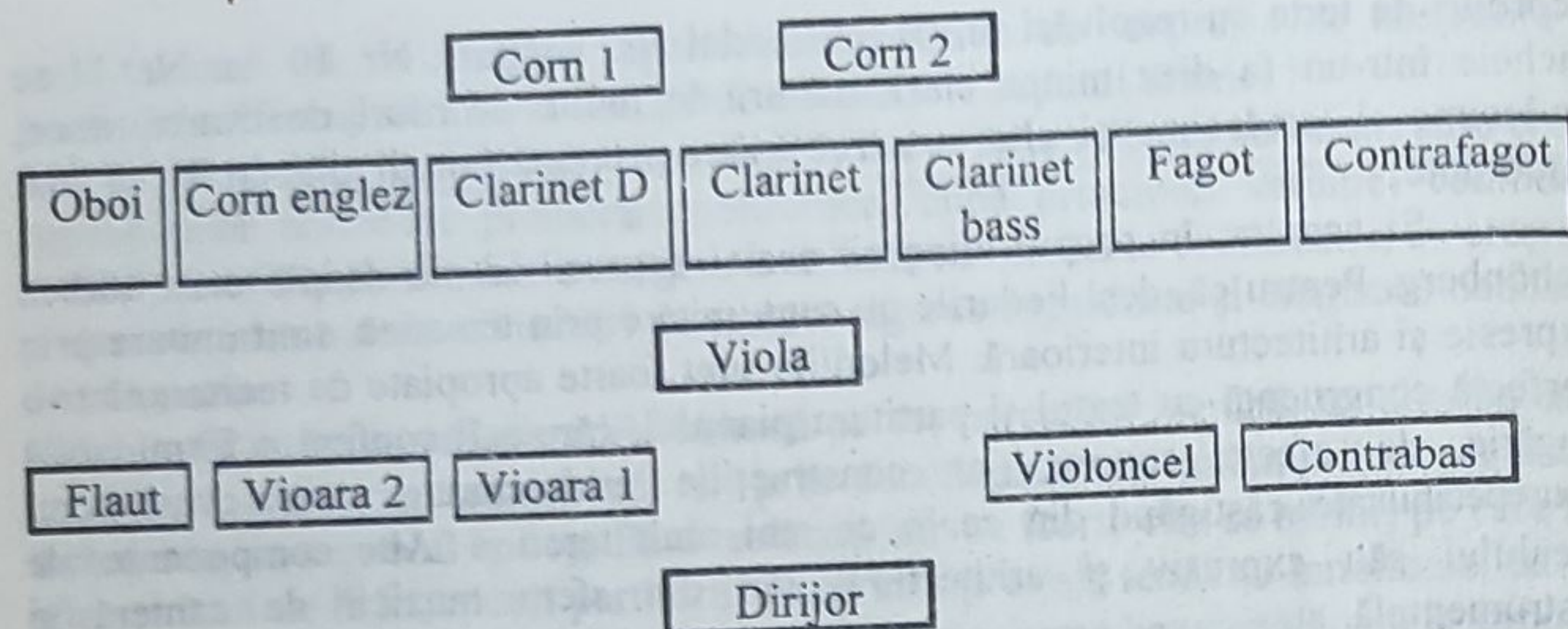
Astfel, în *Cvartetul de coarde Nr. 1, în re minor, opus 7* (1905), Schönberg experimentează, în planul construcției, întreaga lucrare fiind alcătuită dintr-o singură parte concepută după tiparul forme de sonată, în care integrează toate secțiunile unui cvartet de tip tradițional. Expoziției *Nicht zu rasch* îi corespunde *Allegro* inițial; dezvoltarea *Sehr rasch* este un veritabil scherzo cu trio (F) urmat de *Mässig; langsame Viertel*, partea lentă și reexpoziția *Etwas breit*, Rondoul final încheindu-se cu o codă construită prin elementul tematic inițial. Compus în același an cu cele *Opt lieduri opus 6*, *Cvartetul Nr. 1* este melodios, cu teme clare și pregnante, într-o măiestrită țesătură polifonică, cu o mare bogăție de semne de alterație ce zdruncină funcționalitatea armonică<sup>1</sup>, cu posibilități moderne de producere a sunetelor la instrumentelor cu corzi ca: hervortreten (în relief), am Griffbrett (la gâtul viorii), mit Dämpfer (cu surdina), col legno, flageolette, am Steg (pe scaunel) ș.a.

Căutări în domeniul arhitecturilor sonore și al organizării universului sonor relevă și *Simfonia de cameră Nr. 1 în mi major, opus 9* (1906), un opus inedit la începutul secolului nostru, în care formația camerală este extinsă la 15 instrumente soliste a căror dispunere pe podiumul de concert este astfel fixată de Schönberg:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gustav Mahler citindu-i partitura, îi spunea lui Schönberg: "Sunt obișnuit să descifrez partituri scrise pe treizeci de portative, dar cele patru ale cvartetului d.tale mi-au pricinuit infinit mai multă bătaie de cap." Vezi: René Leibowitz *Schönberg et son école*, Janin, Paris, 1947, pag. 77.

<sup>2</sup> Vezi Arnol Schönberg, *Kammersymphonie op. 9*, Universal edition, Wien-London.





Prin *Simfonia de cameră*, Schönberg se apropie și mai mult de "idealul" său, desăvârșind mai întâi sinteza experimentată în *Cvartetul Nr. 1*, dintre sonata ca gen și sonata ca formă, adoptând din nou forma "mono", alcătuind-o din mai multe "momente": expoziție, scherzo, dezvoltare, adagio, reexpoziție, implantând în forma de sonată scherzo-ul și partea lentă. Având clară concepția asupra arhitecturii, Schönberg se concentrază, acum, asupra expresiei, pe care o limpezește, dovedind o mare mobilitate în alcătuirile melodice și armonice, pe care le "privește" atât conceptual cât și structural. Aici, mai mult decât în lucrările anterioare, acordurile de cvartă devin constitutive determinând, tot odată și o nouă configurație și fizionomie melodică, pentru că "în această lucrare cvartele răspund unei necesități expresive deosebite, de jubilar impetuoasă, dau viață unei teme compacte acordului, se extind arhitectonic asupra compoziției și își pun amprenta asupra întregii muzici".<sup>1</sup> Toate acestea le putem observa privind partitura din care desprindem primele măsuri relevante pentru prima fază în care intrase gândirea estetică schönbergiană.

Încorporate în limbajul armonic și melodic obișnuit, acordurile de cvarte, precum și cele utilizate de structurile hexatonale conferă muzicii *Simfoniei de cameră*, opus 9, o culoare particulară, sentimentul tonal fiind tot mai mult împins spre dispariție.

Inovații și în lucrarea următoare *Cvartetul de coarde Nr. 2, în fa diez minor*, opus 10 (1908), în care Schönberg, exploratorul, minte iscoditoare, într-un permanent neastâmpăr căutător, sondează noi teritorii, în intenția găsirii ineditului, a noului, a firescului exprimării sale muzicale.

Ultima lucrare dinaintea marii aventuri atonale în care va intra cu opusul următor (cele *Trei piese pentru pian*, opus 11), *Cvartetul Nr. 2* este, în mod paradoxal, atât din punct de vedere al formei cât și a discursului muzical, cel mai apropiat de tradiția cvartetistică germană. Structura cvadripartită (*Mässig moderato*, în formă de sonată, *Sehr rasch*, un scherzo cu trio, *Langsam*, temă cu cinci variațiuni și *Sehr langsam*, din nou o formă de sonată), tonalitatea precizată prin

<sup>1</sup> Vezi O. Varga, op. cit., pag. 71.

armură a fiecărei părți, scriitura polifonică sunt argumente în favoarea legăturii cu tradiția. Și totuși, expresia este schönbergiană și ea este dată de alcătuirile melodice, armonice, ritmice și contrapunctice, de bogăția cromatică, de continua modificare a sunetelor prin alterațiile ce le însoțesc, și mai ales, de noutatea pe care o realizează în ultimele două părți intitulate *Litanei* (Litanie) și *Entrückung* (Extaz), introducând o voce de soprană care dă sens muzical celor două poezii de Stefan George extrase din volumul *Der siebente Ring* (Al șaptelea inel, 1907), într-o expresie concentrată, textul, melodia și cvartetul de coarde fiind într-o strânsă corelație, convergând spre un fond expresiv comun.

Să fie oare aceasta o ultimă "experiență vocală" înainte de ... *Erwartung*? Cert este că acest cvartet este ultima sa lucrare cu armură, deci tonală. După el a urmat *Opus 11*, cele *trei Klavierstücke* (Trei piese pentru pian, 1908).

"Hic incipit vita nova" pare a spune Schönberg prin lucrarea sa, anulând total tonalitatea și lăsând fantezia creatoare să zboare liberă și nestingherită într-un univers comun și nemărginit, definit de un termen impropriu, desigur, dar care s-a consacrat și pe care îl folosim cu toții, atonalism.

[Cele *Trei piese pentru pian*, prima lucrare atonală a lui Schönberg, sunt trei miniaturi, dar nu piese scurte (prima cu o durată de patru minute, a doua de șase minute și treia de două minute și jumătate!) în formă de lied tripartit (simplu primul și compus al doilea) cu elemente tematice clare, primele două ce contrastează cu a treia, o desfășurare liberă de tipul fanteziei.]

Ceea ce surprinde aici este abordarea liberă, haotică a sunetelor în deplina libertate a utilizării cromatismelor predominantă fiind orizontalitatea melodică alături de evitarea deliberată a oricărei suprapuneri ce ar putea da sentimentul stabilității și ala atracției spre un centru tonal, orice relație posibil tonală fiind cu totul întâmplătoare și desigur... neavenită (nedorită).

(Ne reține atenția utilizarea efectului de flageolet la pian, până acum neluat în seamă, pe care Schönberg îl aduce în prima piesă *Mässig*, considerată a fi o nouă inovație a compozitorului.) Așadar, ce este atonalitatea? Metodă de compoziție, ar răspunde Schönberg, cu care se lucrează nestingherit, cu toate sunetele, în dispunerea lor melodică, armonică și polifonică în afara oricărei reguli și legi prestabilite ca: centrul tonal, trepte principale și secundare, ortografie în scriere etc. (Atonalitatea afectează doar principalii parametri ai discursului muzical, melodie, armonie și polifonie, pentru că numai în acest cadru operează, nu și în cel al formelor, al dinamicii și a gogicii, al expresiei vocale și instrumentale.)

Această metodă de compoziție, Schönberg o va folosi în continuare creând: *Fünf Orchesterstücke* (Cinci piese pentru orchestră, 1909), toate purtând câte un titlu programatic: *Vorgefühle* (Presimțiri), *Vergangenes* (Trecutul), *Farben* (Culori), *Peripetie* (Peripeție) și *Das obligate Rezitativ* (Recitativ obligat) în care tendințele dezagregante se manifestă și în domeniul orchestrei cu o vădită intenție de fragmentare a discursului orchestral și de obținere unei mari varietăți timbrale pe spații mici; monodrama *Erwartung*, opus 17 (1909) și drama cu muzică *Die*

<sup>1</sup> Vezi și Dicționar de termeni muzicali. Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984.



*glückliche Hand*, opus 18 (1910-1913), două miniopere de factură expresionistă în care atonalismul este pus în slujba noii direcții artistice germane și austriece din această perioadă; *Seize piere mici pentru pian*, opus 19 (1911), cele mai scurte din întreaga creație schönbergiană; *Hertzgewächse*, opus 20 (1911), un lied pentru soprană, celestă, armoniu și harpă; *Pierrot lunaire*, un ciclu de douăzeci și unu de piese expresioniste și *Vier Orchesterlieder*, opus 22 (1915), ultima creație atonală a compozitorului. Ultima pentru că nu aceasta era de fapt "idealul" spre care tindea el, ci altul. Care? Îl vom cunoaște imediat. Nu însă înainte de a mai poposi puțin în lumea atonală pe care Schönberg a asociat-o expresionismului creând: *Erwartung*, *Die glückliche Hand* și *Pierrot lunaire*, prima și ultima situându-se printre cele mai cunoscute lucrări ale compozitorului. Sunt lucrări expresioniste pentru că subiectele lor sunt expresioniste, pentru realizarea cărora Schönberg folosește ca metodă de compoziție atonalismul, prilejuindu-i ocazia creării unor noi modalități de expresie dintre care amintim: atonalismul, Klangfarbenmelodie, Sprechgesang și Sprechstimme, tipul expresionist, informalitatea formei și altele, toate trei lucrările fiind puternic individualizate prin trăsături stilistice proprii.

Astfel, *Erwartung* (Așteptare), opus 17 (1909), monodramă după un poem de Marie Pappenheim, este o minioperă alcătuită din patru scene, acțiunea fiind susținută de un singur personaj, o femeie fără nume, o soprană dramatică ce pe parcursul unei jumătăți de oră își prezintă drama iubirii sale, o dramă psihologică, expresionistă de cea mai autentică factură.<sup>1</sup> Pentru realizarea ei Schönberg inventează și utilizează un adevărat arsenal de mijloace de expresie, de la orchestră, într-o alcătuire amplă, specifică romantismului târziu, pe care o exploatează în sens cameral, cu discreție și rafinament, realizând acea melodie a timbrurilor (Klangfarbenmelodie = melodie politimbrală), în care "fiecare instrument trebuie să producă exact nuanța de intensitate indicată, corespunzătoare (subiectiv) fiecărui instrument și nu (obiectiv) subordonată sonorității de ansamblu"<sup>2</sup>, la limbajul armonic, melodic și polifonic atonal, cu numeroase acorduri și înălțări de cvarte, creând acea senzație de vag și nesiguranță, de instabilitate, de angoasă și anxietate, de la fragmentarea discursului muzical (vocal și instrumental), alcătuit din replici scurte, telegrafice, cu schimbări rapide de dinamică și agogică asemeni trăirilor multiple și complexe ale personajelor, care și ele se schimbă cu repeziciunea

<sup>1</sup> În decorul sumbru al nopții luminat de lună, pe drumul de lângă liziera unei păduri umbroase apare o femeie delicată, îmbrăcată în alb, derutată, căutând cu înfrigurare și ascultând cu anxietate spre pădure. Încurajându-se singură, pătrunde în pădure și, cu pași nesiguri, înaintează speriată, dar dorința și speranța de a-și găsi iubitul îi dau curaj. Se oprește îngrozită... Apoi alcargă... I se pare că aude pași... până când iese din pădure cu rochia-i sfâșiată, părul răvășit, mâinile și fața zgâriate. În depărtare se zărește o casă cu ferestrele închise, întunecate. Sub un grup de pomi, în umbră, o bancă. Se apropie de ea și se așează. Deodată, cu piciorul lovește în ceva... E cineva! E el, iubitul căutat!... un tipăt puternic. Îl strigă, îl imploră, îl mângâie, îl sărută, dar... în zadar. E mort, ucis fiind de "femeia ușuratică", spre al cărei balcon el a rămas cu privirea ațintită.

<sup>2</sup> Schönberg, *Fünf Orchesterstücke*, op. 16, Studienpartitur C. F. Peters, Frankfurt-London-New York, pag. 31.

imaginilor cinematografice, la noua vocalitate Sprechgesang (o declarație cântată, continuă), în care utilizează frecvent intervale de octave mărite și micșorate, septime mari și mici și cvarte mărite, urmând fidel expresia textului.

În sfera esteticii expresioniste se înscrie și *Die glückliche Hand* (Mâna fericită), opus 18 (1909-1913), "dramă cu muzică" după cum notează Schönberg în partitură, o transpunere muzicală a unei acțiuni fanteziste inventată de compozitor<sup>1</sup>, ce poate fi interpretată tot ca o monodramă, de data aceasta pentru "Ein Mann" (un bărbat) bariton (fără nume ca în *Erwartung*), cu toate că în acțiune mai intervin: Ein Weib (o femeie), Ein Herr (un domn) ambele roluri fiind mute, dar care pantomimează și două grupuri corale, unul de șase femei (trei soprane și trei altiste), altul de șase bărbați (trei tenori și trei basuri).

Păstrând factura instrumentală din *Erwartung*, în *Die glückliche Hand*, Schönberg aduce noi elemente înnoitoare. Astfel, de la început surprinde factura mixtă și complexă a intervențiilor celor două grupuri corale tratate polifonic, ce comentează acțiunea scenică șoptit (geflüstert) cântat (gesungen) și cântat în sprechstimme (vorbire intonată) "Bărbatul" fiind singurul care rămâne în limitele cântului pur, de-a lungul celor două tablouri (al doilea și al treilea) în care cântă. Nouă este, de asemenea și utilizarea luminii colorate, în diferite nuanțe, folosind, în partitură, o notație grafică ingenioasă, deschizând alături de Skriabin<sup>2</sup>, drumul spre spectacolul de sunet și lumină, contemporan nouă.

Și ultima dintre cele trei, *Pierrot lunaire* (Pierrot lunaticul) de trei ori câte șapte melodrame, opus 21 (1912), după poeme de Albert Giraud, traduse din franceză în germană de Otto Erich Hartleben, o succesiune de 21 miniaturi vocal-instrumentale pentru Sprechstimme (vorbire intonată), pian, flaut, (și piccolo), clarinet (și clarinet bas), vioară (și violă) și violoncel (fiecare piesă fiind "orchestrată" diferit față de celelalte), o lucrare în care Schönberg atinge limitele

<sup>1</sup> Pe o scenă aproape întunecată, "Bărbatul, în spatele căruia stă felina, un animal fantastic (hienă cu aripi mari de liliac). Corul îl avertizează compătimitor de cele ce îl se vor întâmpla. Du Armer! (Tu sărman!). Scena se luminează și odată cu întunericul dispar animalul fantastic și corul. Acum, bărbatul își începe tirada, preamărind frumusețea femeii și fericirea de a iubi. În tot acest timp, în spatele său, Femeia, cu gesturi senzuale pantomimează. Apare din dreapta Ein Herr (un domn), cu chip frumos îmbrăcat elegant (modisch) care întinde mâna către femeie și ea, răzând se duce la el ca la o veche cunoștință. Se îmbrățișează spre uimirea bărbatului care cântă mai departe (Du Süsse, du Schöne). Tabloul următor se desfășoară într-un decor fantastic și sinistru. Bărbatul încins cu o sfoară ce se termină cu două capete de turci are în mână un iatagan plin de sânge. Se iscă o furtună cu tunete și fulgere. În tabloul următor reapare Femeia cu rochia sfâșiată, după ea vine Domnul cu o bucată din rochia ei în mână. Bărbatul o imploră să rămână cu el, dar ea îi aruncă în spate o stincă ce se transformă în animalul fantastic din primul tablou, iar corul comentează încheind din nou cu cuvintele Du Armer!

<sup>2</sup> Skriabin este cel care, pentru prima dată, în *Misterul* (al cărui plan a început să se contureze după 1900), a preconizat asocierea muzicii cu lumina. A folosit-o mai târziu în *Prometeu* (1909-1910). Vezi în partea a doua, cap.: *Cultura muzicală rusă și sovietică*, despre Skriabin.



extreme ale atonalismului, atematismului, avocalității și ... ale expresionismului său muzical.

Dominanță aici este partida vocală, o recitare "melodiată" extrem de rigurosnotată atât ritmic cât și intervalic, Schönberg desăvârșind o nouă inovație Sprechton-ul (sunetul vorbit) - care spre deosebire de Gesangton-ul (sunetul cântat), care fixează sunetul exact la înălțimea indicată "aceasta - după cum explică autorul în prefața partiturii (Vor Wort) - tinde spre înălțimea indicată cu diminuendi și crescendi, o atinge și o părăsește imediat printr-un permanent glissando ascendent și descendent"<sup>1</sup>, rezultând astfel recitarea intonată și ritmată, prezentă în toate poemele cu excepția unor cuvinte notate și cântate tradițional, conținutul lor fiind de o pronunțată factură expresionistă.

Alcătuirea din trei părți (fiecare cuprinzând câte șapte poeme), fără a avea o acțiune încheiată, lucrarea îl impune totuși pe Pierrot (celebrul personaj al Comediei dell'arte) care apare în unsprezece din cele douăzeci și una de poezii, prezentându-l în diferite ipostaze: stând visător în fața lavaboului său negru, plin cu flacoane, gândindu-se cum să se fardeze pentru un nou spectacol (Nr. 3), implorat de poet să-i redea "lirica și râsul" (Nr. 9), furând dintr-un cavou cu partenerii săi de petreceri rubine roșii princiare (Nr. 10), în preajma altarului sfășiind hainele preotului (Nr. 11), privind la lună pe care o aseamănă cu "un lucios iatagan turcesc" (Nr. 13), "modern și sentimental" (Nr. 15) făcându-și pipă din capul chel și lucios al lui Casandru (Nr. 16), jucând rolul unei guvernante cărunte, cu andrele scânteietoare, îndrăgostită de el (Nr. 17), curățându-și "pata albă de lună" de pe haina sa neagră (Nr. 18), cântând la violă mai întâi, apoi pe "capul lui Casandru (!) cu un grotesc arcuș uriaș" (Nr. 19) și călătorind spre casă, spre Bergamo, "nufărul servindu-i drept barcă", "iar raza lunii este vâslă" (Nr. 20), celelalte poeme având un conținut foarte eterogen.<sup>2</sup>

Curioasă apare în acest context revenirea la unele forme muzicale ca lied (Nr. 5), passacaglie (Nr. 8), canon (Nr. 17), dublu canon (Nr. 18), vals (Nr. 19), barcarolă (Nr. 21), lied variat (Nr. 21), alături de numeroasele forme libere pe care le realizează după principiul variației continue și al nonrepetabilității.

Ne reține, de asemenea, atenția robustetea scriiturii contrapunctice, Schönberg dovedindu-se a fi unul dintre marii profesioniști ai secolului al XX-lea.

Lui *Pierrot lunaire* i-a mai urmat o singură lucrare atonală: *Patru lieduri pentru voci și orchestră*, opus 22 (1915), ultima înaintea unei lungi tăceri. O tăcere

<sup>1</sup> Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire*, Universal Edition 5336, Studien-partitur, pag. 1.

<sup>2</sup> Iată titlurile poemelor. partea întâi: 1. *Mondenstrunken* (Îmbătat de lună), 2. *Colombine*, 3. *Der Dandy* (Domnișorul), 4. *Eine blasse Wäscherin* (O spălătoareasă palidă), 5. *Valse de Chopin* (Vals de Chopin), 6. *Madona*, 7. *Der kranke Mond* (Luna bolnavă). Partea a doua: 8. *Nacht* (Noapte), 9. *Gebet an Pierrot* (Rugă lui Pierrot), 10. *Raub* (Furtişag), 11. *Rote Messe* (Liturgie roșie), 12. *Galgenlied* (Cântecul spânzuratului), 13. *Enthauptung* (Decapitare), 14. *Die Kreuzen* (Crucile). Partea a treia: 15. *Heinweh* (Dor de casă), 16. *Gemeinheit* (Josnicie), 17. *Parodie*, 18. *Der Mondfleck* (Pata din lună), 19. *Serenade*, 20. *Heimfahrt* (Întoarcere acasă), 21. *O, alter Duft* (O, parfum de altă dată).

de nouă ani în care Schönberg, trezit din beția voluptății atonale, anarhice, privește înapoi la drumul parcurs și meditează profund căutând cu înfrigurare găsirea unor noi modalități de organizare a universului sonor atonal în care se afla. "Sunt pe cale să descopăr ceva cu totul nou"<sup>1</sup>, spunea el în 1917, iar după încă cinci ani, exclama: "Am făcut o descoperire care va asigura superioritatea muzicii germane pentru următorii o sută de ani..."<sup>2</sup>. "După multe încercări infructuoase de-a lungul a doisprezece ani, am pus bazele unui nou procedeu de compoziție muzicală care mi se pare apt a înlocui armonia tonală... Am numit acest procedeu metodă de compoziție cu douăsprezece sunete care nu sunt în relație decât unul cu celălalt"<sup>3</sup>.

În ce consta noua metodă de compoziție a lui Schönberg? "Ea constă, în primul rând, în folosirea neîntreruptă a unei serii de 12 sunete diferite. Aceasta înseamnă, evident, că nici un sunet nu este repetat în sânul seriei și că aceasta (seria n.n.) utilizează toate sunetele gamei cromatice, într-o ordine diferită de cea a acestei game. Ea nu este întru nimic identică cu gama cromatică"<sup>4</sup>; în reactualizarea și aplicarea regulilor contrapunctului linear renascentist de variație prin inversare, recurență și recurența inversării, ajungându-se la obținerea a 48 de variante dintr-o singură serie; în evitarea relațiilor tonale din structurile melodice, armonice și polifonice; în aplicarea riguroasă a principiului nonrepetabilității și a tehnicii variației perpetue; în exploatarea la maximum a timbrurilor instrumentale pure; în îndepărtarea treptată de ideea de tematism, ajungându-se la punctualism, la care contribuie și "melodia politimbrală" (*Klangfarbenmelodie*); în construirea de forme noi și eterogene rezultate din înlănțuirea seriilor și aplicarea lor la formele tradiționale; în reactualizarea unor forme polifonice preclasice și a scriiturii polifonice lineare; în concentrarea în timp a expresiei și în esențializarea ei etc. O formulă muzicală inedită pe care Schönberg o aplică unui mare număr de genuri muzicale de la miniatura pentru pian la formațiile instrumentale camerale și simfonice, de la corul a cappella la operă, făcând proba unei inepuizabile fantezii în alcătuirea sale muzicale artizanale. Acest nou mod de gândire muzicală se concretizează pentru prima oară la Schönberg<sup>5</sup> în *Fünf Klavierstücke* (Cinci piese pentru pian), opus 23 (1923), în care autorul utilizează serii incomplete în primele patru piese (*Sehr Langsam*, *Sehr rasch*, *Langsam schwungvoll*), trecând apoi, în ultima piesă, *Walzer* (Vals), la aplicarea riguroasă a noului sistem, în *Serenada*, opus 24 (1923), pentru clarinet, clarinet bas, mandolină, chitară, vioară, violă și violoncel, în partea a patra introducând și o voce de bariton care dă sens unui sonet de Petrarca și apoi, cu cea mai mare rigurozitate în *Suite für Klavier* (Suita pentru

<sup>1</sup> Anton Weber, *Der Weg zur neuen Musik*, Universal-Edition, Wien, 1960, pag. 47.

<sup>2</sup> Stuckenschmidt, H. H., *Arnold Schönberg*, Zurich und Freiburg, Atlantis, 1957, pag. 82.

<sup>3</sup> Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, I, Edition de la Boccamière, 1961, Neuchâtel, pag. 514.

<sup>4</sup> Guy Bernard, op. cit., pag. 460.

<sup>5</sup> În anul 1920, la Viena, Joseph Mathias Hauer (1883-1959) publică lucrarea *Vom Wesen des Musikalischen* (Despre esența faptului muzical) în care vorbește despre compoziția cu cele 12 semitonuri temperate, despre muzica atonală.



pian), opus 25 (1924), alcătuită din 6 miniaturi: *Preludium* (Rasch), *Gavotte* (Etwas langsam), *Musette* (Rascher), *Intermezzo*, *Menuett* (Moderato), *Gigue* (Rasch), toate având la bază o serie dodecafonică unică, "tratată" melodic în *Preludium*, polifonic în *Gavotte*, armonic în *Musette* și mixt în celelalte.

De la aceste miniaturi Schönberg trece apoi la crearea unor forme și genuri muzicale ample, demonstrând că metoda sa este "universal valabilă". Astfel, pe rând apar: *Cvintetul pentru suflători*, opus 26 (1924), într-o alcătuire cvadripartită tradițională (*Allegro*, *Scherzo*, *Adagio* și *Rondo*), cu o seria alcătuită din două tronsoane simetrice, în prima parte "forțând" și o formă de sonată și în final un rondo; *Suita opus 29* (1926), pentru trei clarinete (în mi bemol, clarinet în si bemol, clarinet bas), vioară, violă, violoncel și pian, alcătuită din patru părți: *Uvertura* (sonată), *Pași de dans* (scherzo), *Lento* (temă cu variațiuni după cântecul popular *Annchen von Tharau*, într-o ingenioasă completare serială) și *Giga* (sonată); *Cvartetul de coarde Nr. 3*, opus 30 (1926), într-o alcătuire cvadripartită tradițională (*Moderato*, *Adagio*, *Intermezzo* (allegro moderato) și *Rondo* (Molto moderato), toate răspunzând unor structuri arhitectonice tradiționale (sonată, temă cu variațiuni, menuet și rondo), lucrarea marcând începutul unei întoarceri la expresie, finalul conturând deja unele profiluri tematice; *Variațiunile pentru orchestră*, opus 31 (1928), o demonstrație pedantă de virtuozitate serial-dodecafonică cu o vădită intenție didactică, o interesantă arhitectură sonoră de tipul *Passacagliei* și *Ciacconei*, alcătuită din *Introduktion*, o desfășurare lentă (Mässig, ruhig) cu nuanțe predominant stinse (pp pf rar ff) în măsuri de 2/2, 6/4, 7/4 și 12/8 cu misterioasă apariție la trombon în pp dulce a celebrului motiv BACH, urmată de *Thema* (Molto moderato), un model de "transcriere" a unei serii prin cele 4 expuneri ale sale (directă, răsturnată, recurentă și recurența răsturnării), pe baza căreia Schönberg crează 9 variațiuni polifonice, de caracter, a 4-a în *Walzertempo* (în tempo de Vals), încheind ciclul cu un imens *Finale* ce debutează cu același motiv BACH, integrat apoi în serii, pulverizându-se în infinitul prelucrărilor melodice, armonice și polifonice.

De aceleași rațiuni și legități ascultă și ultimele două opere ale lui Schönberg, *Von Heute auf Morgen* și *Moise și Aaron*, mărturii ale unei consecvente aplicări a metodelor ordonatoare a sonanței în toate genurile muzicale.

*Von Heute auf Morgen* (De azi pe mâine), opus 32 (1929), operă într-un act după un libret de Max Blena (Gertrude Schönberg, soția compozitorului) este un fel de dramă satirică ce se înscrie în creația lui Schönberg și în istoria muzicii ca fiind prima operă serial-dodecafonică, o operă ce nu aparține expresionismului, o operă comică cu personaje fără nume (Bărbatul, Femeia, Prietena, Cântărețul, Copilul), cu o acțiune banală desprinsă din viața mondenă<sup>1</sup>, construită însă muzical

<sup>1</sup> Într-o modernă locuință, seara, înainte de culcare, doi tineri soți poartă o discuția banală despre ziua care a trecut, despre viața lor, despre prieteni. Sună telefonul. E Cântărețul "renumitul tenor" care este cu Prietena și, văzând lumina aprinsă au făcut un pariu; astfel că vor să știe cine a câștigat. Cântărețul susține că strălucirea vine de la chipul gazdei. Proetena susține că dela lumina electrică. Invitați la o cafea, un coniac, cei doi sosiți încep

cu acea logică schönbergiană imuabilă, generată de legile construcției serial-dodecafonice. La baza operei stă o singură serie de 12 sunete, expusă politimbral, marcând începutul operei, după care urmează acțiunea propriu-zisă.

De remarcat apariția licențelor în tratarea seriei (unele reprezentări de sunete înainte consumării tuturor celor 12, precum și prezența unor elemente tematice cu aluzii teno-modale), marcând începutul unor renunțări și o fereastră deschisă spre posibile sinteze. De remarcat, de asemenea, prezența în orchestră a unor instrumente: pianul, celesta, chitara, mandolina, saxofonul, colorând astfel sonoritățile, demonstrând rafinament timbral și o remarcabilă capacitate de simfonism.

*Moses und Aaron* (Moise și Aron, 1930-1933) operă în 3 acte, fără număr de opus, pe texte extrase din *Biblie* și orânduite de compozitor într-o acțiune scenică, se înscrie drept cea mai amplă și monumentală lucrare din întreaga creație schönbergiană, ultima realizată pe continentul european.

Acțiunea redă unul din principalele momente din istoria poporului evreu, cel al ieșirii sale din Egipt și "odiseea sa prin deșert până în țara Făgăduinței în timpul căreia se petrece "miracolul" celei de a doua întâlniri a lui Moise cu Dumnezeu, pe muntele Sinai și în urma căreia "dobândește o legitimare sacră", un cod de legi - celebrul decalog - în care își găsesc expresia nu numai norme religioase, dar și reguli profane de conviețuire umană".<sup>1</sup>

"Eu pot gândi, dar nu pot vorbi", spune Moise la începutul operei, afirmând astfel forța spiritului, a rațiunii, dar și necesitatea comunicării convingătoare, justificând astfel prezența celui de al doilea personaj principal, Aaron, fratele lui Moise (singurele roluri nominalizate în operă!); "maestru în arta cuvântului", dar incapabil de a gândi abstract.

Din acest subiect și din acest dualism rezultă conținutul filosofic al operei, ca o amplă dezbatere despre spirit și materie, despre cuget și sentiment, despre credință și realitate, cei doi conducători fiind într-o permanentă cu poporul, cu cei 70 de bătrâni, cu cei 12 conducători de triburi, toți așteptând "să fie conduși în țara unde curge lapte și miere".<sup>2</sup>

Interesantă transpunere muzicală, opera *Moise și Aaron* marchează apogeul evoluției gândirii muzicale schönbergiene văzută ca un complex de instituții și de inspirații, mijloacele de expresie constituindu-se ca emanații ale unei simțiri profunde și raționale.

De la început, ascultătorul (și cercetătorul) este surprins de debutul vocal insolit al operei, de absența preludiului, de vocalitatea nouă pe care o realizează, de

să cocheteze cu gazdele: Tenorul cu Femeia, Prietena cu Bărbatul. "Măgulitor, răspund soții, păcat că nu suntem liberi pentru o lungă perioadă", în final cei soți constatând că sunt demodați dar că se pot schimba "vom Heute auf Morgen" (de azi pe mâine).

<sup>1</sup> Al. Tănase, *O istorie a culturii în capodopere*, vol. I, Ed. Univers, București, 1984, pag. 501.

<sup>2</sup> Arnold Schönberg, *Moses und Aaron. Oper in drei Akten*. B. Schott's Söhne Mainz, pag. 291.



capacitatea compozitorului de opera cu mari mase sonore pe suprafeța mari, desfășurate în spațiu și în timp<sup>1</sup>, de concepție serial-dodecafonică ce guvernează în organizarea universului sonor, pe care o aplică îngăduitor, permițând numeroase licențe tonale.

Din necesități dramaturgice Schönberg a individualizat cele două personaje principale conferindu-le particularități distincte. Astfel, Moise, "căruia i se atribuie curaj, înțelepciune și virtuți magice", "...adevăratul erou civilizator al vechilor evrei"<sup>2</sup>, se exprimă prin cea mai nouă și expresivă modalitate vocală: vorbirea intonată și ritmată (Sprechstimme), foarte apropiată de vorbirea obișnuită, conformă cu însăși gândirea umanistă a eroului, cu excepția unui scurt pasaj din actul I (scena a 2-a) notat mixt și cu înălțimile sunetelor, care conform indicației compozitorului "poate eventual să fie cântat"<sup>3</sup>.

În contrast cu el, Aaron este un tenor liric, rolul său este cântat de-a lungul întregii opere în timp ce la cor și la grupurile vocale și corale cântarea propriu-zisă alternează cu declamația, de multe ori acestea suprapunându-se, realizându-se polifonii complexe de o intensă expresivitate și colorit sonor. Deși predominant vocală, opera afirmă rolul hotărâtor al orchestrei, evidențiindu-se numeroase pagini simfonice, cele mai multe fiind realizate în scena a 3-a din actul al 2-lea, intitulată *Vișelul de aur și altarul*, desfășurată vertiginos, sugerând beția sălbatică, orgiastică, declanșată de ritualul aducerii de jertfe "zeului de aur", după care urmează cea mai scurtă scenă de operă (scena a 4-a a actului al 2-lea), doar 17 măsuri, în mișcarea *Rasch* (repede), actul al 2-lea încheindu-se cu cuvintele: "O Wort, du Wort, das mir fehlt!" (O, cuvânt, tu, cuvânt, care îmi lipsești!).

Și parafrazându-l pe Moise, am putea întreba: "O, Schönberg, tu, Schönberg, de ce oare n-ai terminat opera? Ți-a lipsit...sunetul?"...

Răspunsul ni-l oferă Gertrude Schönberg, soția compozitorului, prin câteva extrase din scrisori ce evidențiază dorința acestuia: "de a termina (opera) în câteva luni" (1949), "...de a concepe actul al 3-lea într-o singură scenă (1950), deoarece "toate atârnă de evoluția afecțiunii sale de ochi" (1950), de a o lăsa așa, pentru că "actul al 3-lea poate fi fără muzică, simplu vorbit, în cazul în care compoziția nu va mai putea fi desăvârșită" de autor (1951).<sup>4</sup>

După anul 1933, în S.U.A., Schönberg crează mai puțin. Cele 14 opusuri realizate în cei 18 ani care au urmat până la sfârșitul vieții sale, nu sunt nici

<sup>1</sup> La realizarea operei Schönberg utilizează: un rol vorbit (Moise), 8 roluri cântate (Aaron-tenor, o tânără, un invalid, 2 tineri, un bărbat, un efreimit și un preot), un grup de 4 tinere fete, un grup de voci mixte (6), un grup de cerșetori și cerșetoare, (6-8 altiste plus 6-8 bași), câțiva bătrâni (tenori), un grup de 70 de strămoși (bași), un grup de 12 conducători de trib, un cor mixt (6 voci, uneori divizate la 12), un grup de 6 voci (în orchestră), dansatori, dansatoare, figuranți și o amplă orchestră (asemănătoare cu cea utilizată în *Erwartung*) la care adaugă harpa, pianul, celesta, 2 mandoline și o percuție numeroasă.

<sup>2</sup> Al. Tănase, op. cit., pag. 500.

<sup>3</sup> A. Schönberg, op. cit. (partitura), pag. 37.

<sup>4</sup> Arnold Schönberg, op. cit. (partitura), pag. 303.

răsunătoare, nici înnoitoare. Cauzele trebuie căutate în contactul cu lumea americană și în inaudiența la public a lucrărilor sale. Astfel că, ajuns poate la capătul drumului descoperitor, Schönberg "slăbește" în corsetajul rigidității dodecafonică și permite pătrunderea în sistemul său a unor elemente tonomodale tradiționale ca: note repetate înainte de epuizarea seriei, terțe și sexte armonice și melodice, elemente de tematism, reîntoarcerea la cântul tradițional, notarea indicațiilor dinamice în limba italiană ș.a. În felul acesta își crează el noile opusuri. Iată, de pildă, următoarele două: *Concertul pentru vioară și orchestră* și *Cvartetul de coarde Nr. 4*.

*Concertul pentru vioară și orchestră opus 36* (1936), dedicat lui Anton Webern, în formă tripartită (*Poco Allegro, Andante grazioso și Allegro*), este unul dintre cele mai dificile concerte pentru vioară, considerate de către violoniști drept "inuman". Aici, seria apare atât în melodie cât și în armonie, afirmând, de la început, în registrul grav al vioarei, o temă pregnantă, evoluțiile următoare fiind rezultante ale nenumăratelor transformări la care este supusă seria de bază (inversată, recurentă, dispusă melodic și armonic, aglomerată în ciorchini de sunete și arpegii etc.), cu repetări de sunete determinând construcția în formă de sonată a primei părți cu o cadență și cu stretta, încheierea făcându-se pe ultimele sunete ale temei inițiale.

Partea a 2-a, *Andante grazioso*, surprinde prin melodismul său, fiind dominată de o cantilenă austeră tratată în formă de lied tripartit simplu, în timp ce partea a treia, *Finale (Allegro)*, este în formă de rondo, cu o temă dodecafonică "împănată" cu numeroase sunete repetate, încadrată în structura pătrată de 8 măsuri (2 x 4) și se încheie cu...o cadență!

În aceeași manieră este realizat și *Cvartetul de coarde nr. 4, opus 37* (1936), accentuând și mai mult revenirea compozitorului cât mai aproape de albia tradiției. Astfel, cvartetul în alcătuirea sa cvadripartită (*Allegro molto energico, Comodo, Largo și Allegro*) se distinge printr-o extraordinară măiestrie compozițională, prin matura tratare a instrumentelor cărora le sunt încredințate structuri muzicale riguros organizate pe baza unei singure serii ce se constituie drept temă întâi a primei mișcări.

Și aici, preocuparea pentru realizarea formei este evidentă. Astfel, prima parte este o veritabilă formă de sonată ce contrastează cu partea a doua, un lied ABA, în mișcare dansantă, în măsura de 3/4, amintind de valsul și lăenderul vienez. Partea a treia, *Largo*, surprinde prin meditația calmă, prin lirismul său, mișcarea înscriindu-se printre cele mai lirice pagini ale compozitorului, încheindu-se, nu întâmplător, într-un clar mi bemol major! Nu mai puțin izbutită este partea a patra *Allegro*, în formă de rondo, înzestrată cu numeroase episoade dansante, cu momente de lirism de cea mai autentică factură, foarte aproape de "noul tonalism" pe care Schönberg îl va aborda în perioada următoare, scuzându-se parcă față de cei ce nu mai credeau în el, prin celebra formulare: *On revient toujours!*

Și iată că întoarcerea se produce. Primele lucrări în "noul tonalism" schönbergian, *Simfonia de cameră Nr. 2, opus 38, Kol Nidre, opus 39* și



*Variațiunile pentru orgă*, opus 40, sunt concepute în spiritul unei muzici de mult practicate, situabilă aproximativ în jurul anilor 1905-1908, când cel mai surprinzător fapt îl constituia intensă cromatizare a discursului muzical cu tendințe spre atonalism.

În *Sinfonia de cameră Nr. 2*, Schönberg, stilistic vorbind, este foarte aproape de această perioadă, cu toate că pe parcursul desfășurării muzicale pot fi identificate serii dodecafonice, dar tratate liber, cu numeroase licențe.

În *Kol Nidre* (Toate făgăduințele) opus 39, (1936), scrisă la comanda unei comunități evreiești din California, o lucrare pentru recitator, cor mixt și orchestră, Schönberg citează (pentru a patra oară de-a lungul vieții sale creatoare) o melodie populară, de data aceasta extrasă din culegerea *Cancioneros* a lui Felipe Pedrell, lucrarea fiind tonală de la început (sol minor) până la sfârșit (sol major).

Tonale sunt și *Variations en a Recitative* (Variațiuni pe un recitativ), opus 40 (1940), singura lucrare compusă de Schönberg pentru orgă, o lucrare ce debutează în re minor și se termină în re major; o lucrare în care virtuțile unui mare polifonist răzbat din fiecare pagină a partiturii, tehnica contrapunctică, a stilului imitativ fiind puternic reliefată, pe tema recitativului realizând zece variațiuni contrastante și un final (*Allegro moderato*), monumental prin amploarea sonorităților, remarcabil prin scriitura polifonică, prin procedeele canonice folosite.

În 1942, Schönberg crează alte două lucrări de seamă: *Ode to Napoleon*, op. 41 și *Concertul pentru pian și orchestră*, op. 42, prima, un fel de cantată pentru recitator ("un cântăreț foarte muzical", după cum rezultă din scrisoarea adresată lui Stuckenschmidt, în 1948), cvartet de coarde și pian, scris pe versurile lui Georg Byron, o lucrare predominant serială, de un intens dramatism, o muzică ce adaugă fără încetare culori, care subliniază și ilustrează sensul batjocoritor al textului, după care în final afirmă toanlitatea mi belmol major; a doua, o lucrare monopartită în care include patru secțiuni (*Andante*, *Molto allegro*, *Adagio*, *Giocosio*), construită pe baza unei serii dodecafonice ale cărei sunete pot fi cuprinde într-un mod de do minor cromatizat cu respectarea exactă a ortografiei, ceea ce conferă muzicii caracter tonal, posibilități de realizare a unor acorduri funcționale și structuri tematice calchiate pe ritmuri de ländler. Remarcabilă este factura concertantă a instrumentului solist, permanent integrat în ansamblul orchestral.

Creațiile târzii ale lui Schönberg din ultimii cinci ani ai vieții sunt în majoritatea lor scrise la comandă. Dintr-o comandă s-a născut *Preludiul la Geneza*, opus 44 (1945), scris doar în câteva zile, pentru orchestră și cor mixt (ce intervine în final, fără text, doar cu vocalize), construit pe o serie dodecafonică, ce permite numeroase permutații interioare, metamorfozări și interpretări, o lucrare ce se impune prin scriitura polifonică măiestrită, relevându-se în secțiunea centrală dublul canon ce se amplifică de la două, la patru, la șase și opt voci.

Tot dintr-o comandă (a Universității Harvard) s-a născut și *Trio-ul pentru vioară, violă și violoncel*, opus 45 (1946), o lucrare monopartită, construită pe o serie ale cărei valențe constructiviste determină apariția unor numeroase posibilități combinatorii pe care compozitorul le manevrează cu o fantezie inepuizabilă.

Și tot dintr-o comandă (Fundatia Kussevitzky) s-a născut *Un supraviețuitor din Varșovia*, opus 46 (1947), pentru recitator, cor de bărbați și orchestră, pe un text de autor, în limba engleză, cu excepția rugăciunii din final, în limba ebraică) o lucrare dodecafonică strictă, o lucrare emoționantă prin dramatismul și tragismul relatării tulburătoare a unui fapt autentic petrecut în getoul din Varșovia în anii celui de-al doilea război mondial de către "un supraviețuitor".

Acestora le-au mai urmat: *Trei coruri a capella*, prelucrări corale ale unor melodii populare germane din sec. XV și XVI scrise pentru Conservatorul din New York și *Fantezia pentru vioară și pian*, opus 47 (o piesă scrisă, după cum rezultă din partitură, "In Memory of Adolph Koldofsky"<sup>1</sup>), în care seria expusă în prima măsură este tratată într-adevăr, cu multă "fantezie", cu numeroase inflexiuni tonale, fără însă a impune vreun centru tonal, acordul final fiind o dispunere pe verticală a opt sunete din seria inițială, ce pot fi interpretate drept sunetele unui mod major de tip Bartók cu tertacordul superior coborât. Cele *Trei lieduri opus 48* pentru voce de bas și pian au fost compuse în anul 1933 și sunt scrise într-o foarte severă tehnică dodecafonică. Nu e același lucru se poate spune despre ultimul opus schönbergian, *Psalmii (a,b,c) opus 50* (1950-1951), primul intitulat *Dreimal tausend Jahre* (De trei ori o mie de ani) scris pentru cor a capella, cu prilejul aniversării a 3000 de ani de la întemeierea Ierusalimului, al doilea, *De profundis* scris tot pentru cor a capella, pentru șase voci, care cântă și dialoghează și al treilea neterminat conceput dodecafonic-tonal pentru voce recitată, cor mixt și orchestră, pe un text de compozitor, primul din cei patruzeci "psalmi moderni" pe care dorea să-i compună, afirmând pentru ultima dată posibilitatea coexistenței celor două sisteme.

De altfel, oricine cercetează creația lui Schönberg este surprins la acest muzician de dedublarea eului său, de dualismul său manifestat pe de-o parte de tendința de a "zbură", spre orizonturi noi și direcții necunoscute, pe de altă parte de atracția puternică și tendința de a păstra legătura cu "albia mamă". Și ce poate fi mai edificator decât cele *treizeci Kanons* (30 canoane) opuse creației analizate mai sus, compuse de-a lungul anilor între 1905-1949<sup>2</sup>, uimitoare prin știința contrapunctică, prin practicarea tuturor tehnicilor de realizare, o adevărată "Ars canonica", în mod paradoxal toate "tonale" sau "modale", cu armură la cheie, realizate într-o mare varietate de forme: de la canonul dublu infinit la patru voci, cu intrare la cvartă inferioară (Nr. I, 1905), la canonul dublu în oglindă și chei, la patru voci, "în maniera niederlandeză" (Nr. III, 1922<sup>1</sup>); de la canonul la patru voci "per augmentationem et diminutionem" (Nr. IV, 1926), la canonul enigmă, în patru tonalități și la patru voci, cu a cincea adăugată, un bas, contrapunct liber (Nr. VI, 1928), în care cele patru tonalități A (La major), eS (Mi bemol major), C (Do major) și G (Sol major), corespund inițialelor celor patru nume adăugate în text,

<sup>1</sup> Schönberg, *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment*, op. 47. Editions Peters No. 6060, 1952.

<sup>2</sup> Vezi Arnold Schönberg *30 Kanons*, Herausgegeben von Josef Rufer, Bärenreiter 4340, 1963.



"Arnold Schönberg Concertgebouw", de la canonul enigmă, în trei tonalități, cu două voci acompaniatoare, într-un contrapunct liber (Nr. 7, 1928), la canonul în oglindă, la patru voci, în A (Nr. 9, 1931), de la canoaul în oglindă în A, pentru cvartet de coarde (Nr. XI, 1932) și cel pentru patru voci (Nr. XXIII, 1935), la ultimul (Nr. XXX, 1949), un canon simplu la patru voci, cu intrarea la cvartă inferioară (ca și primul!). Paradoxal este, de asemenea, că aceste canoane sunt scrise tocmai în perioada în care, în celelalte lucrări părăsește tonalitatea și inventează serialismul, dar prin acestea nu se desparte de viguroasa tulpină a polifoniei de cea mai mare glorie, "epoca de aur", situată între niederlandezi și Bach cărora, prin arta sa, le aduce un pios omagiu.

Schönberg a făcut școală! Este printre puținii muzicieni, care prin creația sa, prin metodele sale de compoziție, prin semantica și semiotica și prin gândirea sa muzicologică, a reușit să determine una dintre cele mai puternice schimbări de mentalitate și de influențare a conștiințelor muzicale contemporane, considerându-se predestinat muzicii, cu o misiune istorică, convins că superioritatea muzicii germane pentru următorii o sută de ani "atârnă" de descoperirile sale, considerându-se, totodată, pedagog prin vocație<sup>1</sup>, în scopul răspândirii ideilor sale, Schönberg începe să predea compoziția, mai întâi ca profesor particular, de el apropiindu-se numeroși elevi; unii recomandați de Guide Alder, profesorul de la Musikhistorisches Institut al Universității din Viena, succesorul lui E. Hanslick, alții veniți în urma anunțului dat de compozitor într-un ziar vienez<sup>2</sup>, în care se oferea ca profesor particular de compoziție - apoi la Wiener Musikakademie și la Conservatorul Stern din Berlin: Alban Berg, dr. Karl Horwitz, dr. Heinrich Jalowetz, Paul Königer, Karl Linke, dr. Robert Neumann, Joseph Rufer, Erwin Stein, dr. Anton Webern, Dr. Egon Wellesz, Hanns Eisler și alții (printre care și transilvăneanul N. Hannenheim<sup>3</sup> sunt doar câțiva dintre cei ce au beneficiat de îndrumarea competentă și autorizată a lui Schönberg, devenindu-i apoi, colaboratori și prieteni. Dintre aceștia, doi s-au detașat net, Alban Berg și Anton Webern prin creația lor impunându-se în rândul celor mai de seamă creatori contemporani; primul, prin umanismul și lirismul creației sale, al doilea, prin rigurozitatea științistă și spiritul intelectualist al muzicii sale, cei doi discipoli schönbergieni afirmându-se concomitent sub directa îndrumare a mentorului lor, căruia i-au rămas devotați și condescendenți toată viața.

<sup>1</sup> "Prin natura mea sunt chemat să-i învăț pe alții". *Briefe*, pag. 5.

<sup>2</sup> Vezi, O. Varga, op. cit., pag. 49.

<sup>3</sup> D. Acker, *Un discipol din Sibiu al lui Schönberg, Norbert von Hannenheim*, în *Lucrări de muzicologie IV*, Cons, "G. Dima", Cluj, 1968.

## ALBAN BERG (1885-1935)

"Să încercăm să ne adâncim în viața celui mai umil și să o redăm în tresăririle, nuanțele, mimica ei foarte fină, abia perceptibilă"...

Georg Büchner

(Adept al viziunii schönbergiene a muzicii, urmând îndeaproape linia estetică indicată de profesorul său, Alban Berg, personalitate distinctă a celebrului trio vienez, aduce, prin creația sa, adierea și vibrația unei sensibilități lirice romantice menite să atenueze asperitățile și duritățile șocante rezultate din utilizarea perpetuă, liberă și anarhică sau serial dodecafonică a totalului cromatic. Muzica sa, izvorâtă dintr-un spirit elevat, duios și comunicativ, sună discret, modulând armonii noi, tulburătoare, evidențiind un profil componistic de cea mai aleasă distincție. Invocându-l pe Alban Berg ești ispitit să-i asociezi numele celor ale compozitorilor vienezi precursori, Mozart și Schubert, compozitori de o puternică sensibilitate și vibrație artistică, umană, a căror existențe s-au consumat înacndescent și s-au încheiat timpuriu. Destinul său seamănă cu acela al multor artiști din generația expresionistă, o generație de "vizionari ai amurgului", morți de timpuriu și în condiții dramatice striviți de o societate insuportabilă ce se îndrepta inexorabil spre prăbușirea imanentă, restrânsă numeric, variată ca genuri și forme. Muzica lui Alban Berg este un fel de document de epocă și se situează deasupra rigorilor și dogmelor, permițându-ne să deslușim în articulațiile ei corespondentul unei vibrații intense și să înțelegem adânc semnificația a mesajului său profund uman.

(S-a născut la Viena la 9 februarie 1885, fiind fiul lui Konrad și Johanna Berg, proprietari ai unui cunoscut magazin de icoane și obiecte bisericesti, în casa cărora arta se afla la loc de frunte. Astfel că de la mama sa, o talentată pictoriță și pianistă, Alban Berg învață pianul și primele noțiuni de muzică, simțindu-i tot mai puternică chemarea. Ambianța artistică în care a copilărit a influențat și a afavorizat formarea sa de ansamblu. Atras de literatură (Balzac, Ibsen, Dostoevski, Strindberg, Trakl și Wedekind) nefiind îndrumat în mod direct către muzică, Alban Berg intenționează să devină poet.)

(Pierzându-și tatăl în 1900, Alban Berg se decide pentru muzică și începe studiul aprofundat al acesteia, mai întâi ca autodidact, compunând primele lieduri pe care le încredințează fratelui și sorei sale, mai mari, muzicieni amatori și ei, apoi din 1904, cu Schönberg, cunoscut la Viena pentru activitatea sa de compozitor și profesor particular. Întâlnirea cu Schönberg a fost decisivă. Alban Berg renunță la cariera contabilă și se consacră muzicii pe care o studiază cu perseverență sub



îndrumarea competentă și autorizată a profesorului său<sup>1</sup> timp de șase ani, până în 1910, când acesta se mută la Berlin, rămânându-i însă atașat și condescendent pentru toată viața. Cu Schönberg, care îl copleșește cu uriașa-i personalitate artistică, Berg a studiat armonia, contrapunctul, formele și orchestrația, astfel că această "perioadă de formare" a însemnat cele *Șapte lieduri timpurii*, *Sonata pentru pian op. 1*, *Liedurile op. 2* și *Cvartetul de coarde op. 3*, lucrări ce anunțau un talent original și viguros, de o mare sensibilitate și rafinament artistic.

Mobilizat în armată în august 1915, activează în ministerul de război până la sfârșitul anului, când din cauza crizelor de astm de care suferea încă din anul 1900, este demobilizat. Stimulat și de un contract cu *Universal Edition*, Berg se concentrează asupra creației, compunând pe rând opera *Wozzeck*, *Concertul de cameră*, *Suita lirică*, opera *Lulu* și *Concertul pentru vioară și orchestră*. A murit la 24 decembrie 1935 în urma unei necruțătoare leucemii.

### Creația

Deși restrânsă numeric, creația lui Berg este foarte variată ca genuri dar unitară ca stil, diferențele, inerente, fiind rezultate ale aplicării, într-o etapă sau alta, a uneia sau alteia dintre "metodele de compoziție" inventate de Schönberg<sup>1</sup> dar, din toate transpare nota distinctă, aceasta fiind dată de lirismul său debordant, de natura sa romantică pentru că "în realitate", Berg nu este decât punctul extrem al unei linii post-wagneriene, unde se întâlnesc în cel mai cumplit sens al cuvântului - valsul vienez și emfatismul verist italian<sup>2</sup>. Căci trecând peste exagerarea lui Boulez, trebuie să constatăm faptul că Berg, în creația sa este cel mai apropiat de tradiția europeană, reprezentată prin Wagner și Mahler de care se leagă direct și chiar verism, unele modalități de rezolvare a unor situații scenice fiind anticipate de veriști.

A început prin a compune lieduri pentru fratele și sora sa, fără nici o pregătire specială până când Schönberg i-a devenit profesor. Sub îndrumarea mentorului său și sub influența lui Wolf și Mahler, compune *Sieben Frühe Lieder* (*Șapte lieduri timpurii*, 1907), pe care le publică după douăzeci de ani, într-o versiune orchestrală, dedicându-le soției sale, Helene. Cele șapte lieduri: *Im Zimmer* (În cameră), *Die Nachtigal* (Privighetoarea), *Liebesode* (Odă iubirii), *Traumgekrönt* (Vis încoronat), *Sommertag* (Zi de vară), *Nacht* (Noapte) și *Schieflied* (Cântecul trestiei) cu o tematică romantică, vorbesc despre natură, iubire, noapte de vară și au o factură mixtă, nu alcătuiesc un ciclu, sunt foarte

<sup>1</sup> Schönberg se felicita că a avut puterea de a conduce acest mare talent spre realizarea posibilităților sale individuale, către maximum de independență. vezi, Guy Bernard, op. cit., pag. 166.

<sup>2</sup> Pierre Boulez, *Incidentes actuelles de Berg*, În: *Polyphonie*, Revue musicale trimestrielle, Richard Masse, Éditeur, 51, rue de Paradis, Paris, 1948.

variate ca structură și desen de la desfășurările melodice calme, în cel mai tradițional stil tonal, la cromatizarea excesivă de tip postwagnerian, de la păstrarea constantă a structurilor ritmice, la schimbările dese de măsură, la toate acestea adăugându-se coloritul timbral ales cu gust și rafinament.

Un nivel superior îl atinge în *Sonata pentru pian, în si minor, op. 1* (1908), o lucrare monopartită de tipul poemului, într-o desfășurare liberă, ce nu se încadrează strict în tiparul formei tradiționale de sonată, construcția fiind alcătuită din structuri melodico-ritmice, cu funcții tematice a căror continuă prelucrare variațională urmată de reexpoziție determină construcția de ansamblu a lucrării. de remarcat o anumită tendință de abordare a atonalismului prin notarea înălțimilor cu semnele lor de alterație, uneori fără ca acestea să fie necesare.

Într-o manieră asemănătoare sunt realizate și cele *Patru lieduri pentru voce și pian, op. 2* (1909), *Schlafen, schlafen* (Dormi, dormi), *Schlafend trägt man mich* (Mă poartă dormind), *Nun ich der Riesen stärksten* (Acum sunt cel mai puternic uriaș) și *Warm die Lüfte* (Aerul cald) pe versuri de Hebbel (primul) și Mombert (următoarele), într-o realizare criptică, cu tendințe tot mai accentuate de obținere și de potențare a expresiei dramatice, în care tonalitatea există într-o formă nedefinită, simțindu-se doar ca o nebuloasă care plutește pe undeva, fiind foarte asemănătoare ca factură de *Cartea grădinilor suspendate* a lui Schönberg.)

Cel mai apropiat de năzuințele estetice ale compozitorului din această perioadă este *Cvartetul de coarde op. 3* (1910), prima lucrare atonală a lui Berg aflat încă sub îndrumarea lui Schönberg. Alcătuit din două secțiuni (*Langsam*, o posibilă formă de sonată tratată liber. cu numeroase profiluri polifonice variaționale și *Mässige Viertel*, într-o formă liberă de rondo variat), *Cvartetul* anticipează unele trăsături caracteristice scriiturii și tehnicii seriale.

Iată, de pildă, debutul părții întâi cu grifura sa inițială încredințată viorii, acompaniată de violă și violoncel, alcătuiind împreună o structură monobloc în care poate fi identificată o serie de douăsprezece sunete "utilizate" liber în maniera în care o va utiliza Schönberg după anul 1934<sup>1</sup>.

Asemănător este și desenul melodic al părții a doua, atât ca fizionomie, dând posibilitatea interpretării ciclice a cvartetului, cât și alcătuirea structurală, în primele două măsuri putând fi identificate, de mai multe ori, cele douăsprezece sunete ale unei serii dodecafonice.

De remarcat meticulozitatea notației, încărcătura semantică realizată pe parcursul întregii partituri etc.

Odată cu cele *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg, op. 4* (Cinci lieduri pentru voce și orchestră pe texte din cărți poștale de Peter Altenberg, 1912), Berg devine "el însuși", legăturile cu Schönberg fiind

<sup>1</sup> A nu se înțelege că este vorba de serialism, ci pur și simplu o coincidență, dar de care trebuie să se țină seama. De fapt, pot fi stabilite și alte interpretări. astfel, capătul de temă cu cele șase sunete expuse de vioara a doua a reluat apoi la sextă inferioară de violă, împreună ar putea forma o serie de douăsprezece sunete, în care nouă nu se repetă. Vezi: O. Varga, op. cit., pag. 203.



menținute doar prin corespondență. Ne-am fi așteptat, poate, la o schimbare în maniera sa de compoziție, dar nu poate fi vorba despre așa ceva. Alban Berg rămâne fidel învățaturii schönbergiene, lucrările create acum sunt mult mai minuțios elaborate, dovedind aceeași inspirație constant lirică. cele cinci lieduri, *Seele wie bist du schöner* (Suflete, cât ești tu de frumos!), *Sieht du nach dem Gewitterregen* (Privește după furtună), *Über die Grenzen des All* (Dincolo de granițele universului), *Nicht ist gekommen* (Nu a venit nimeni) și *Hier ist Friede* (Aici e pace), reunite într-un ciclu unitar, au o melodică spontană, neîncadrabilă în rigori și perceptive formale, într-o impecabilă scriitură atonală, orchestra constituindu-se ca un indispensabil suport în dramaturgia muzicală. Interesante sunt experiențele efectuate în domeniul arhitecturilor sonore. Astfel, primul lied este o expunere, o dezvoltare și recurența expunerii; al doilea, o micro structură muzicală de 11 măsuri, este cea mai scurtă piesă vocală creată de Berg; al treilea, riguros organizat; al patrulea improvizatoric și al cincilea, o passacaglie, toate anunțând stilul și formele practicate mai târziu în *Wozzeck*.

Un alt pas înainte pe acest drum îl face Berg cu cele *Vier Stücke für Klarinette und Klavier*, op. 5 (1913), patru piese instrumentale, în care berg "probează" concizia în discursul muzical atonal, realizând patru miniaturi foarte originale prin expresia concentrată și prin modalitățile de realizare.

Astfel, prima piesă *Mässig* (Moderat) alcătuită din douăsprezece măsuri (în C), o perioadă muzicală închisă, afirmă principiul nonrepetabilității, în ciuda faptului că debutul evidențiază o celulă melodică expusă de pian și repetată de clarinet, singura de altfel, pentru că restul este "evoluție continuă".

Reține atenția acordul final alcătuit din cvarte în care Berg suprapune zece sunete diferite (si, sol, do, fa#, fa becar, si bemol, mi, la, re, sol#).

În piesa a doua, *Sehr langsam* (foarte rar), alcătuită din nouă măsuri și o anacruză, afirmă obsedant, de la început, terța mare, menținută pe șase măsuri, melodia, o panglică sonoră, se înfiripă, se înalță până la un punct, după care coboară, stingându-se în pppp. Întreaga piesă este un fel de meditație în liniște "asupra nașterii, vieții și morții melodiei". Unul dintre cele mai frumoase momente muzicale, realizate de Berg.

Contrastul este adus de piesa a treia, *Sehr rasch* (foarte repede) alcătuită din mai multe momente, ce se desfășoară în tempouri diferite, un fel de Scherzando în care intensitatea crește de la pp la p, descrescând apoi la ppp. o piesă în care un motiv la clarinet se repetă de patru ori consecutiv, o piesă de mare subtilitate a interpretării.

Cu pedală (de data aceasta acordică cu o cvintă în bas) debutează și piesa a patra *Langsam* (Rar), o piesă de mare varietate ritmică și melodică în reluarea începutului armonic, o piesă în care, în ansamblu celor patru, intensitatea atinge singurul punct maxim (fff) și aceasta doar pentru a obține acel efect de flageolet, inventat de Schönberg.

La toate acestea se adaugă trilurile, flatterzünge, Zungenstoss, Tremolando-Efekt și alte procedee moderne de producere a sunetului la clarinet.

În cele *Drei Orchesterstücke*, op. 6 (Trei piese pentru orchestră, 1914) Alban Berg abordează ansamblul orchestral de tip gigant, caracteristic romantismului târziu, realizând trei piese atonale, *Preludium*, *Reigen* și *Marsch*, pe care le dedică "seinem Lehrer und Freunde Arnold Schönberg in unermesslicher Danbarkeit und Liebe"<sup>1</sup>, cu prilejul aniversării a patruzeci de ani de viață.

O ultimă experiență muzicală înainte de *Wozzeck*, de data aceasta simfonică, realizată pe planuri ample, operând cu mase sonore ample, construind arhitecturi impunătoare. A fost gândită de fapt ca un fel de simfonie în patru părți în care *Preludium*, o construcție bipartită, suplinește forma de sonată, *Reigen* (joc în formă de cerc, horă) concentrează scherzo-ul și partea lentă, iar *Marschul*, rondul final, el însuși fiind realizat cu secțiuni dezvoltătoare și repriză, lucrarea evidențiind numeroase puncte comune, tematice și de concepție cu simfonismul mahlerian.<sup>2</sup>

Toate acestea, realizări de excepție, de altfel, l-au pregătit pe Berg pentru marea sa capodoperă *Wozzeck* (1917-1921), operă în trei acte (15 scene) după piesa de teatru *Woyzeck* de Georg Büchner, "o operă de compasiune și protest social"<sup>3</sup> de un intens tragism, o operă atonală expresionistă de cea mai autentică factură, ce s-a impus în rândul celor mai de seamă realizări ale teatrului liric contemporan. Istoria operei *Wozzeck* este simplă și rădăcinile ei trebuie căutate în însăși natura sensibilă, lirică și duioasă, umanistă a compozitorului, în simpatia lui pentru cei "umiliți și obidiți", în pasiunea lui nestinsă pentru literatura cu tematică socială.

Astfel că, participând în 1914 la reprezentarea scenică a unor fragmente din drama *Woyzeck*, de Büchner, Berg este cucerit de complexitatea dramatică a subiectului, de veridicitatea situațiilor, de expresia concentrată a replicilor seci și acide, de viziunea cvasicinematografică a desfășurărilor scenice, de tulburătoarele similitudini contemporane, hotărându-se să-l transpună "per muzică".

"Am fost foarte surprins - spunea Schönberg - când acest tânăr delicat și timid a avut curajul să se angajeze într-o aventură care părea sortită eșecului: să compună muzică pentru *Wozzeck*, o dramă de o asemenea extraordinară tensiune tragică, încât părea interzisă muzicii. Mai mult, ea conține scene din viața de fiecare zi, în contradicție cu noțiunea de operă care depindea de costume stilizate și de personaje convenționale".<sup>4</sup>

Oprindu-se la drama lui Büchner, cu un simț dramaturgic și cu un talent literar de excepție, alban Berg a trecut la alcătuirea libretului, remaniind textul, eliminând și substituind personaje, astfel că cele 23 de scene<sup>5</sup> au fost concentrate în 15, realizând o

<sup>1</sup> Profesorului și prietenului său Arnold Schönberg în semn de nemărginită recunoștință și dragoste.

<sup>2</sup> Vezi: H. F. Redlich, *Alban Berg*, Universal Edition, Wien-Zürich-London, 1957, pag. 87 și urm.

<sup>3</sup> Redlich, op. cit., pag. 102.

<sup>4</sup> H. F. Redlich, op. cit., pag. 102.

<sup>5</sup> În ediția din 1879, redactată de Emil Franzos, *Woyzeck* avea 23 de scene. În cea alui Arnold Zweig, din 1923, au apărut 27 de scene, iar cea românească, din 1967, cuprinde 24 de scene.



structură tripartită coerentă și unitară, fiecare act, puternic individualizat prin unitatea în sine, cuprinzând câte cinci scene fiecare, într-o desfășurare neîntreruptă, justificându-se în unitatea dramatică și implicându-le pe celelalte.

În felul acesta, Alban Berg asigură continuitatea viziunii wagneriene a dramei muzicale atât în privința alcătuirii poemului, cât și în privința arhitecturii tripartite, a unității de ansamblu a operei, a fiecărui act în parte, a desfășurării neîntrerupte a acțiunii, completând-o cu contribuții originale, ducând-o mai departe.

Desprins dintr-un fapt autentic<sup>1</sup>, subiectul operei<sup>2</sup> opune personaje caracteristice celor două lumi antagonice: cea a "suspuișilor" reprezentată prin Căpitan, Doctor și Tamburul major (fără nume concret!) și cea a "supuișilor" a celor sărmani reprezentată prin Wozzeck și Maria, Andres și Margrèt, primii doi victime ale unei societăți nedrept orânduie, ipocrite.

Pentru realizarea operei, urmărind obținerea unui grad maxim de expresie, de coeziune și unitate structurală, concordantă cu conținutul spiritual al dramei nemuritoare alui Büchner de a transpune limbajul său poetic în limbaj muzical<sup>3</sup>, Berg concentrează toate mijloacele de expresie de care dispune și pe care le

<sup>1</sup> "La 3 februarie 1821, frizerul Johann Christian Woyzeck, în vârstă de 41 de ani, din Leipzig, înjunghie din gelozie pe văduva Woost, iubita sa... Woyzeck este condamnat la moarte prin decapitare. În timpul expertizelor, Woyzeck își povestește viața de om hărțuit, batjocorit și umilit... respins de femei... despre halucinații..." Găsit vinovat, la 27 august 1924, Woyzeck este decapitat în piața publică din Leipzig. Vezi Gerog Büchner, *Pagini alese*. Editura pentru literatură universală, București, 1967, pag. 25-26.

<sup>2</sup> Franz Wozzeck, ordonanța unui căpitan dintr-o garnizoană de provincie, își îndeplinește conștiințios obligațiile față de superiorul său, pe care îl bărbiește în fiecare dimineață și îi procură, seara în amurg, vrascuri. El are un copil cu Maria, concubina sa, cu care nu este căsătorit legal, astfel că "el nu are morală", după expresia căpitanului. Pentru a-și asigura bani de coșniță, Wozzeck se oferă drept cobai unui doctor dement, care prin experiențele sale crede că va produce revoluție în știință și va deveni nemuritor. Dar Maria, femeie ușoară, îl înșeală cu Tamburul major care îi dăruiește niște cercei. Surprinsă de Wozzeck admirându-și cerceii, Maria îi spune că i-a găsit. Tamburul major se laudă însă cu noua lui cucerire astfel că Doctorul și Căpitanul nu scapă prilejul de a-l tachina pe umilul Wozzeck. În sufletul său se declanșează marea dramă. Îi cere Mariei adevărul, dar ea neagă. La chermезă Tamburul major se distrează cu Maria, dansează "tot mai aproape", "mereu mai strâns", iar la cazarmă îl lovește cu brutalitate pe Wozzeck. Toate acestea îl determină să ia hotărârea supremă. Regretându-și faptele, Maria citește din *Biblie* fragmentul în care se vorbește despre femeia care a căzut în păcat. Cu Wozzeck apoi, se plimbă pe malul lacului din apropiere. Wozzeck ar da totul ca să fie ca odinioară dar nu se mai poate! E vreme rece, Maria tremură, dar "cine-i rece nu mai simte răceala zorilor". "Ce vrei să spui?" "Nimic, Maria! Nici eu, dar nici altul!" și o ucide cu un cuțit. Întors la chermезă îi sunt observate urmele de sânge, astfel că teama de a nu fi descoperit îl readuce la locul crimei. Caută cuțitul, dar nu-l găsește. Vrea să se spele pe mâini, dar "apa e sânge!" și înaintea în lac până când se cufundă. Prin apropiere trec Doctorul și Căpitanul care aud, primul cu interes, celălalt cu teamă, cum cineva se înecă. În zori crima este descoperită, spre locul ei îndreptându-se și copiii, printre ei și băiețelul Mariei și al lui Wozzeck, călare pe un băț rostind: "Hopp, hopp! Hopp, Hopp! Hopp, hopp!"

<sup>3</sup> Alban Berg, *Problemele operei*, în "Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1928.

cunoaște, de la microarhitecturile sonore practicate într-o mare varietate de forme vocale și instrumentale, la construcția de ansamblu a operei, o macrostructură tripartită (un cvasi A B A'), de la alcătuirile vocale diversificate în funcție de încărcătura emoțională, de momentul dramatic și de forța de penetrație a mesajului, la extrem de liberă manevrare a structurilor armonice, polifonice (atonale și tonale uneori) și metro-ritmice, de folosirea leit-motivelor, la numeroasele trepte dinamice și agogice, la politimbralitatea și plurifuncționalitatea sonorităților orchestrale, toate menite să slujească "ideea acestei opere, transcendentă la destinul lui Wozzeck"<sup>2</sup>, toate constituite într-o amplă și cuprinzătoare sinteză.

Iată, de pildă, actul întâi, construit riguros, fără preludiu orchestral, în forma unei suite alcătuite din cinci părți (*Suită, Rapsodie, Marș și cântec de leagăn, Passacaglie cu 21 de variațiuni și Andante quasi rondo*) corespunzând celor cinci scene, în care, pe rând ne sunt prezentate personajele principale în tot ceea ce au ele mai caracteristic atât ca fizionomie cât și ca psihologie: în scena întâi, Căpitanul cu leitmotivul său, prostănac, ridicol, dar infatua "constituție apoplectică" (după diagnosticul Doctorului), un "tenorbuffo", o adevărată caricatură muzicală, un personaj tragic-comic, unic în galeria personajelor de operă, însoțit de Wozzeck, ordonanța sa (un bariton) tipul "omului sărman", interiorizat, preocupat de existența sa umană și socială, supus superiorilor săi ale căror ordine le execută întocmai; în scena a doua Andres, prietenul lui Wozzeck, de aceeași condiție socială, mult mai realist însă, mai jovial și sănătos psihic, cântând un cântec vânătoresc; în scena a treia, Maria, concubina lui Wozzeck, cântând un cântec ostășesc și Margrèt - vecina ei - într-un "aprins" dialog cu invective, la trecerea muzicii militare în fruntea căreia se află Tamburul major; în scena a patra Doctorul (Un "bas buffo") efectuând pe Wozzeck experiențe dementiale, pentru care îi plătește, convins că descoperirile sale vor produce "revoluție în știință", iar el va deveni "unsterblich!" (nemuritor); în scena a cincea, Tamburul major "cu pieptul ca de taur" și "cu barba ca un leu", "dat dracului", după cum singur se laudă, o cucerește pe Maria, declanșând astfel marea dramă a lui Wozzeck.

De o mare complexitate este și actul următor, actul al doilea, miezul operei, mult mai amplu, de fapt "desfășurarea propriu-zisă a dramei"<sup>3</sup> în care se suprapun drama sufletească a Mariei, cu cea a lui Wozzeck, batjocorit de superiori și înșelat în dragoste. Acesta contrastează cu actul al treilea "catastrofă și epilog"<sup>4</sup> în care Wozzeck o ucide pe Maria după care se sinucide, un act simetric ca durată cu actul întâi, alcătuit dintr-o succesiune de șase invențiuni (pe o temă, pe un sunet, pe un ritm, pe un acord de șase sunete, pe o tonalitate (re minor, ultimul interludiu orchestral) și pe un ritm continuu (cea mai scurtă scenă din operă, 21 de măsuri!)).

<sup>1</sup> Alban Berg, în conferința despre *Wozzeck*, ținută în 1929.

<sup>2</sup> Ibidem

<sup>3</sup> H. F. Redlich, op. cit., pag. 123.

<sup>4</sup> Ibid.



Din operă lipsește preludiul simfonic, dar această lipsă este compensată de existența interludiilor orchestrale, cu funcție precisă în dramaturgie<sup>1</sup>, aceea de a lega tematic o scenă de alta, construite ca întindere exact atât cât trebuie pentru schimbarea decorului prin rotirea scenei.<sup>2</sup>

Sinteze ingenioase și în sfera vocalității operei, Alban Berg realizând aici cea mai desăvârșită îmbinare între muzică și text. Căci fără a exagera se poate spune că niciodată, până acum, această concordanță nu a atins un asemenea grad de desăvârșire și de expresivitate, fiind foarte aproape de ideal, de perfecțiune. Diapazonul vocalității cuprinde toate treptele intonaționale și expresive întinzându-se de la Sprechgesang și cântul tradițional în maniera belcanto, la cântecul popular și pentru copii, de la Sprechstimme<sup>3</sup> la vorbirea propriu-zisă și tipăt, de la rostirile individuale la cele colective (cor), toate realizate cu o măiestrie artistică incomparabilă, într-un vizionarism estetic surprinzător. [Îmbinarea acestora, alternarea și utilizarea lor în momentele lor cele mai optime, fără a abuza de vreunul, determină marea varietate expresivă ținând în permanență spectatorul meloman într-o încordată tensiune artistică și participare la acțiune.]

Și cu toate că nu se poate vorbi de arii sau alte numere închise, totuși unele pagini și scene au contur și se impun prin măiestria realizării și încărcătura emoțională transmisă, concordantă cu acțiunile personajelor și situația scenică. Astfel, alături de unele pagini de un comic-tragic (scena întâi din actul întâi și scena a doua din actul al doilea), se impun scenele de profundă emoție și elevată expresie, plasate mai ales în actul al treilea ca, de pildă, scena întâi, "Maria citind din *Biblie*" (invențiune pe o temă), în care nu numai textul, dar mai ales realizarea muzicală este de excepție.

De excepție este și scena a doua (a actului al treilea), în care răsăritul lunii, "roșie ca un iepure înjunghiat", este sugerat într-o manieră expresionistă unică, urmat de puternicul tipăt: *Hilfe!* (Ajutor!) și de momentul uciderii Mariei subliniat prin acel magnific unison pe "si becar"<sup>4</sup>; sau scena înecării lui Wozzeck realizată prin pasaje cromatice sugerând alunecarea ireversibilă în apă și multe, multe alte momente prezentate în modalități unice și inegalabile<sup>5</sup>.

Un rol deosebit de important acordă Berg orchestrei într-o alcătuire specifică romantismului târziu, cărei îi adaugă: o muzică militară, o muzică de birt,

<sup>1</sup> Interludiile orchestrale au fost folosite pentru prima dată de Claude Debussy în opera sa *Pelléas și Mélisande*.

<sup>2</sup> Opera *Wozzeck* nu poate fi montată și prezentată decât în teatre muzicale dotate cu scenă rotativă.

<sup>3</sup> La conferința despre *Wozzeck* din 1929, Berg mărturisea că a folosit din plin "așa-numita" declamație ritmică introdusă de Schönberg cu vreo douăzeci de ani în urmă în corurile declamate din *Die glückliche Hand* și în melodramele sale din *Pierrot*... Vezi Redlich, op. cit., pag. 109.

<sup>4</sup> Coincidență sau... influență? Tot pe unison de *si becar* Canio în opera *Paiațe*, după ce îl ucide pe Nedda și Silvio, anunță: "La commedia e finita!" Vezi pag. 96

<sup>5</sup> Analize detaliate ale operei *Wozzeck* au fost realizate de Redlich, op. cit., pag. 102-154 și O. Varga, op. cit., pag. 210-291 și Valentina Sandu-Dediu, *Wozzeck. Profecție și împlinire*, Ed. muzicală, București 1991.

o pianină dezacordată și o orchestră de cameră în componența celei folosită de Schönberg în *Simfonia de cameră*<sup>1</sup>.

Terminată în august 1921, având dedicația "Alma Maria Mahler zugeignet" opera *Wozzeck* a fost reprezentată fragmentar într-o primă audiție, în concert, la Frankfurt am Main, în 1924. Premiera integrală pe scenă a avut loc la Berlin, la 24 decembrie 1925, după care au urmat: Praga (noiembrie 1926), Leningrad (iunie 1927), Viena (1930), Zürich, New York și Philadelphia (1931), Londra (1934) și multe alte centre muzicale, ajungând până în zilele noastre, înscriindu-se definitiv în repertoriul celor mai de seamă teatre muzicale din lume, pentru că *Wozzeck* este una dintre cele mai înalte piscuri ale operei contemporane, alături de *Pelléas și Mélisande* de Debussy. Câte oare din operele care i-au urmat lui Wozzeck se apropie oare de înălțimea sa? Una singură: *Oedip* de George Enescu.

Particularități distincte relevă și următoarea lucrare, *Concertul de cameră pentru pian, vioară și treisprezece instrumente de suflat* (fără număr de opus)<sup>2</sup>, compus între anii 1923-1925 și dedicat profesorului său Arnold Schönberg, ca un modest opmagiu cu ocazia aniversării a cincizeci de ani de viață. De o factură foarte originală, *Concertul de cameră* se impune prin rigurozitatea organizării sonore, prin maxima economie, unitate și organicitate a organizării, prin meticulozitatea construcției, prin numeroasele semnificații cifrice și anagramice ascunse pe care compozitorul le include manifestându-și uimire pentru savanta elaborare.)

Din scrisoarea deschisă adresată lui Schönberg, publicată în revista vieneză *Pult und Taktstock* din februarie 1925, aflăm că "concertul are misiunea de a aniversa în același timp o prietenie veche de 25 de ani"<sup>3</sup>, că motto-ul muzical cu care debutează prima mișcare se edifică pe temeiul literelor numelor celor trei prieteni Arnold Schönberg, Anton Webern și Alban Berg, că cele trei teme care rezultă au "un rol important în dezvoltarea melodică ulterioară", că cele trei părți ale concertului: *Thema. Scherzo con variatoni; Adagio; Rondo ritmico con Introduzione* (Kadenz) sunt "reunite într-o singură mișcare", că fiecare este dotată cu "un organism sonor deosebit", că cele treisprezece instrumente de suflat (13 este ziua de naștere a lui Schönberg) împreună cu pianul și vioara formează o orchestră de cameră din cincisprezece persoane (la fel ca în *Simfonia de cameră, opus 9*, de Schönberg), că cifra "trei" se întâlnește mereu în structura formală, că prima parte, *Thema. Scherzo con variatoni* în mișcarea *Leicht beschwingt* în care evoluează pianul și cel treisprezece instrumente de suflat, este în formă de sonată, tema fiind urmată de cinci variațiuni polifonice, folosind procedee ca: răsturnarea, recurența, stretto-uri etc., că partea a doua *Adagio* (Schwungvoll) în care evoluează viara și cele treisprezece instrumente de suflat "se bazează pe liedul tripartit": A1-B-A2 în

<sup>1</sup> Vezi partitura: Alban Berg, *Wozzeck*, Universal Edition, Wien.

<sup>2</sup> După opera *Wozzeck*, Alban Berg nu și-a mai numerotat lucrările, având în vedere numărul restrâns de compoziții realizate.

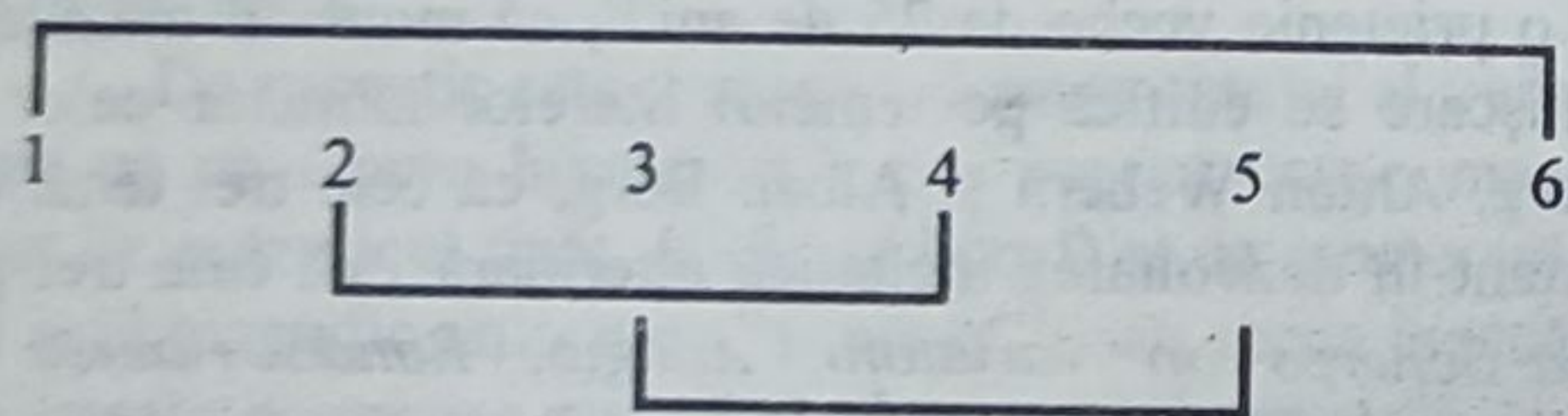
<sup>3</sup> Ovidiu Varga, op. cit., pag. 2191.



care A<sub>2</sub> este răsturnarea lui A<sub>1</sub>, că partea a treia *Rondo ritmico con Introduzione* (Mono Allegro) în care cele două instrumente soliste (pianul și vioara) se opun ansamblului, "este o fuziune a primelor două", că referințele ternare ale evenimentelor pot fi sesizate și în planul armoniilor care "corespund legilor... compoziției cu 12 sunete raportate numai unele față de altele" și în cel al numărului de măsuri al întregii lucrări precum și al fiecărei părți, astfel că uimit de savanta sa elaborare, Berg, liricul, exclamă: "dacă acest lucru devine public, renumele meu de compozitor va coborî până la careul înstrăinării, în timp ce va crește renumele meu de matematician". Și "...dacă s-ar putea ști tot ceea ce am pus în aceste trei părți, ca prietenie, ca dragoste, ca univers de emoții umane și psihice, partizanii muzicii cu program, dacă vor mai fi existând, vor jubila alături de ei, reprezentanții și apărătorii "neo-clasicismului", ai "neo-obiectivismului", ai "linearității", "psihologismului", "contrapunctismului" și "formalismului".<sup>1</sup>

*Suita lirică* pentru cvartet de coarde (1926) relevă noi ipostaze ale sensibilității compozitorului, a lirismului său. Este prima lucrare elaborată deliberat serial-dodecafonică, apariția structurilor cvasiseriale din lucrările anterioare fiind absolut întâmplătoare.

Și nici aceasta nu este o lucrare realizată strict și integral dodecafonică, pentru că din cele șase secțiuni (*Allegretto gioviale*; *Andante amoroso*; *Allegro misterioso-Trio estatic*; *Adagio appassionato*; *Presto delirando, tenebroso*; *Largo desolato*) doar prima și ultima urmează rigorile scriiturii seriale, celelate fiind fie atonale (a doua și a patra), fie o combinație de atonalism liber cu serialism dodecafonic (a treia și a cincea).



În ansamblu, lucrarea se impune prin "caracterul lirico-dramatic", o gradație de intensitate, de stări de spirit și de expresie".<sup>2</sup> Astfel, părții întâi *Allegretto gioviale*, edificată pe temeuriile unei serii dodecafonice, expusă de vioara întâi într-o expresie senină, plină de umor și voioșie, îi urmează partea a doua, *Andante amoroso*, cu expresia sa blândă, melancolică, apoi *Allegro misterioso*, cu expresia sa reținută, menținut numai în nuanțe p.pp.ppp. și pppp cu o secțiune centrală, *Trio estatic*, contrastantă, în "sempre ff", apoi, *Adagio appassionato*, meditativ și nostalgic, atingând cele mai înalte culmi de lirism și poezie romantică, după care vine *Presto delirando*, un măiestrit scherzo cu două triouri, *Tenebroso* și ultima, *Largo desolato* (Tempo I), într-o expresie sumbră, tristanescă "dezolată"

<sup>1</sup> În: O. Varga, op. cit., pag 291.

<sup>2</sup> Erwin Stein, în: Alban Berg, *Lyrische Suite*. Philharmonia Universal Edition, Wien-London

dată atât de severitatea serial dodecafonică a alcătuirii, cât și de prezența în măs. 26-27 a motivului wagnerian al "dragostei prin vrajă", cu care debutează opera *Tristan și Isolda*.

Dedicată lui Alexander von Zemlinski, *Suita lirică* s-a impus în rândul celor mai de seamă lucrări din repertoriul cvartetistic contemporan.

Cu *Der Wein* (Vinul, 1928), arie de concert pentru soprană și orchestră, pe versuri de Baudelaire, Alban Berg pătrunde din nou în lumea cântului, exersându-se pentru o nouă și întreprinzătoare acțiune în domeniul operei.

Cele trei poeme ale lui Baudelaire: "*L'ame du vin* (Sufletul vinului), *Le vin des amants* (Vinul amantilor) și *Le vin du solitaire* (Vinul singuraticului), din volumul *Les Fleures du Mal* (Florile răului), în traducerea germană a lui Stefan George, i-au prilejuit ocazia creării unui triptic (A B A) la baza căruia stă o serie dodecafonică, astfel concepută încât oferă posibilitatea, se pretează la combinații armonice tonale, fără a părăsi cadrul strict al scriiturii seriale. Fără a avea popularitatea lucrărilor anterioare, *Vinul* i-a deschis lui Berg apetitul pentru crearea ultimelor două lucrări: opera *Lulu* și *Concertul pentru vioară și orchestră*.

*Lulu* (1929-1935), operă în trei acte și prolog, pe un libret de compozitor (considerat ca o remarcabilă realizare literară) după cele două drame expresioniste *Erdegeist* (Spiritul pământului, 1895) și *Die Buchse der Pandora* (Cutia Pandorei, 1905) de Frank Wedekind, dedicată lui Schönberg la a 60-a aniversare, urmărește evoluția, ascensiunea și apoi decăderea morală până la prăbușire a tinerei și frumoasei Lulu, victimă și ea, ca și Wozzeck, a putreziciunii lumii burgheze.

O operă în care Berg atenuează (atât cât este posibil) coloratura erotico-sentimentală a pieselor lui Wedekind, fără însă a renunța la prezentarea obiectivă a unei lumi foarte pestrițe de personaje, în toată goliciunea lor morală, desprinse din lumea interlopă "din a cincea stare" după cum a denumit-o Wedekind, cea a aventurierilor, escrocilor, cocotelor, criminalilor etc., ale căror destine determină crime, șantajuri, legături amoroase și sinucideri, acțiunea petrecându-se în trei mari metropole europene: Viena (primele două acte), Paris și Londra (actul al treilea).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Prolog. Un dresor invită publicul să-i viziteze menajeria, o galerie de "frumoase animale sălbatice": tigri, urși, cămile, maimuțe, reptile, crocodili, toate cu chipuri umane. Actul I. Lulu, de foarte tânără amantă a doctorului Schön, este soția doctorului Gall și pozează unui pictor care-i realizează portretul. Atras irezistibil de modelul său, pictorul se îndrăgostește de Lulu și sunt surprinși de Gall, care nerezistând șocului moare. Schön, cu autoritatea sa, îl obligă pe pictor să se căsătorească cu amanta sa, cu Lulu, el urmând a se căsători cu o tânără din înalta societate. Aflând de la Schön despre trecutul soției sale, pictorul se sinucide, astfel că Lulu "acționează" și se căsătorește, în cele din urmă, cu dr. Schön. Actul II. În casa lui Schön Lulu este curtată de Alwa (fiul lui Schön), de Rodrigo (un atlet), de contesa lesbiană Geschwitz, de un licean și de cameristul soțului ei. Înnebunit de gelozie, Schön îi oferă soției sale un pistol sugerându-i totodată o...necesară sinucidere. Dar Lulu își descarcă arma în pieptul soțului ei, fiind apoi arestată de autorități. Filmul mut proiectat pe muzica interludiului dintre cele două scene prezintă viața eroinei, după arestare: întemnițarea, îmbolnăvirea, evadarea și reîntoarcerea în casa fostului ei soț unde (scena a doua) devine amanta lui Alwa (fiul său adoptiv!). Urmărită de autorități, Lulu se



Abordând o asemenea problematică, Berg făcea proba unui act de curaj, de mare temeritate, având în vedere stupiditatea situațiilor, aglomerarea de fapte și de acțiuni macabre și scabroase ce se cereau a fi transpuse pe planul muzicii. Același talent literar l-a călăuzit în alcătuirea libretului, cele șapte acte ale pieselor lui Wedekind fiind concentrate în trei, realizând, din nou, omonipotentă schemă A B A, actul al treilea definindu-se ca o recapitulare a evenimentelor sonore anterioare. Apoi, același simț dramaturgic l-a călăuzit în realizarea muzicală. Numărul mare de personaje și extrem de complicata desfășurare a evenimentelor i-au impus de la început o mare rigurozitate a construcției, în care un rol important revine leitmotivului, conceput în spiritul esteticii wagneriene, dar într-o mult mai strânsă unitate tematică, conferită de rigorile scriiturii seriale, întreaga operă edificându-se pe temeiul unui șir dodecafonic, a cărui alcătuire interioară "permite" realizarea de trisonuri și multisonuri în interpretări armonice tonale și atonale și vehicularea acestora în cele mai subtile și ingenioase combinații, determinând apariția unor noi serii și interesante structuri muzicale, unele dintre acestea fiind rezultatul unor deducții cifrice ascunse.<sup>1</sup>

Și în *Lulu*, Berg utilizează vocea în cele mai variate ipostaze. Dar aici predomină cântul pur tratat în maniera *belcanto*, ca de pildă partida eroinei principale Lulu, o soprană de coloratură, a contesei Geschwitz, o mezzosoprană dramatică, a doctorului Schön, bariton eroic și a lui Alwa, tenor eroic, cu toate că pe parcurs apar și momente de *Sprechgesang*, *Sprechstimme*, recitativ, vorbire ritmată și vorbire curentă, plasate în momentele cele mai dramatice ale acțiunii.

Interesantă este arhitectura operei, gândită în trei acte din care nu a terminat decât primele două, cel de al treilea rămânând, în parte, neorchestrat. Ca și în *Wozzeck*, Alban Berg crează aici structuri formale miniaturale de tip instrumental și vocal, unele din ele fiind integrate în forme mai mari. Astfel, în actul întâi alcătuit din trei scene<sup>2</sup>, apar: *Recitativ*, *Canon*, *Melodramă*, *Canzonetta*, o adevărată arie a protagonistei, *Duet* (Lulu - pictorul), *Arioso*-ul pictorului, *Sonată* în care sunt intercalate: *Gavota*, *Lente*, *Largo*, *Monoritmica*, *Ragtime*, *English Walz* și *Coral*; în actul al doilea, alcătuit din două scene<sup>3</sup>, *Recitativ*, *Lento*, *Cavatina*, *Canon*, *Arietta*, *Largo*, *Melodramă* și altele, scenele fiind legate între ele prin interludii orchestrale măiestrite și cu funcționalitate dramaturgică. Interesantă este și alcătuirea și utilizarea orchestrei. Alături de formația tradițională căreia i se adaugă saxofonul,

mută la Paris însoțită de Alwa și urmărită de Rodrigo și de Schigolch, cel mai vârstnic dintre amanții săi. Șantajată de aceștia, câștigând și pierzând sume mari, Lulu se mută cu Alwa la Londra, dar și aici este urmărită de Schigolch și de contesa Geschwitz. Decăzută moral, prostituată, Lulu trăiește într-o mansardă infectă. Alwa este ucis de un negru, un recent client al ei, iar un altul, Jack "spintecătorul" o ucide mai întâi pe Lulu, apoi pe contesa Geschwitz, care încercase să-și apere iubita.

<sup>1</sup> H. F. Redlich, op. cit., pag. 227-231.

<sup>2</sup> Scena întâi, în atelierul unui pictor, scena a doua, un salon elegant și scena a treia, o garderobă de teatru.

<sup>3</sup> Ambele scene se petrec într-o mare sală în stil renașcentist german.

vibrafonul, banjo-ul, pianul și flășnetă, Berg utilizează o orchestră de cameră (nonet de suflători, în scena a doua, din actul I) și o orchestră de cameră de jazzband (în scena a treia a aceluiași act).

Semnalam însă inovația lui Berg de a introduce filmul în acțiunea operei, pe muzica interludiului dintre scenele actului al doilea proiectându-se momente din viața eroinei, după arestarea ei: detenția, îmbolnăvirea, substituția cu contesa Geschwitz, evadarea și întoarcerea acasă.

Și cu toate că realizarea muzicală este incontestabilă, determinându-i valoarea artistică, totuși opera *Lulu* nu se ridică și nu atinge echilibrul și înălțimile expresive ale operei *Wozzeck*, sporindu-i astfel și mai mult valoarea.

*Concertul pentru vioară și orchestră* (1935), ultima lucrare de Berg, "postludium in excelsis"<sup>1</sup>, încununează întreaga sa creație, impunându-se prin matura exprimare a unor sentimente profunde, dureroase, prilejuite de pierderea unei ființe dragi.<sup>2</sup>

Comandat de violonistul american Louis Krasner (căruia i-a fost dedicat), concertul a fost compus în vara anului 1935 și, prin el, Berg își încoronează creația printr-o apoteoză de cea mai autentică vibrație lirică, o adevărată sărbătoare a spiritului uman, "Dem Andenken eines Engels"<sup>3</sup>, cum este subintitulat, concertul se înscrie ca o genială sinteză între tonalism și serialismul dodecafonic (prin edificarea concertului, pe o serie dodecafonică originală și vizionar alcătuită (În 1935! Cu zece ani înaintea lui Schönberg) astfel încât este reabilitată terța, succesiunea melodică a sunetelor determinând acorduri minore, majore, mărite și micșorate cu sau fără septimă, sentimentul tonal fiind puternic reliefat, între muzica populară și cea tonal-serială (prin citarea unui cântec popular austriac din Carintia) și între tradiție și inovație (prin citarea unui fragment din coralul protestant *Es ist genug* din cantata nr. 60, *O Ewigkeit, du Donnerwort*, de J.S. Bach, care în secțiunea finală *Adagio*, apare citat în întregime, cu text, la vioară solo), toate acestea fiind măiestrit sudate și ordonate în cadrul seriei dodecafonice.<sup>4</sup>

Ca și alte lucrări anterioare, *Concertul* ascunde numeroase semnificații cifrice relevabile doar cercetătorului la analiza atentă a partiturii. Astfel, lucrarea cuprinde doar două părți distincte, *Andante* și *Allegro* în care compozitorul își propune să creioneze portretul tinerei fete: în prima parte, în timpul vieții, în partea a doua, după moarte. La rândul lor, fiecare parte se ordonează din câte două secțiuni: prima, din *Andante* și *Allegretto*, a doua din *Allegro* și *Adagio*, lucrarea încheindu-se cu o codă gândită ca o recapitulare a celor două citate muzicale integrate în serie.

<sup>1</sup> H. F. Redlich, op. cit., pag. 268.

<sup>2</sup> Manon Gropius în vârstă de 18 ani, fiica Almei Maria Mahler, fosta soție a lui Gustav Mahler, recăsătorită, Gropius.

<sup>3</sup> "În amintirea unui înger".

<sup>4</sup> Melodia populară la începutul seriei, iar coralul din cantata lui Bach, la sfârșitul seriei, ultimele patru note: si, do, re# (mib) mi# (fa) în alcătuirea tritonice.



Foarte ingenios este tratată orchestra, într-o alcătuire quasi tradițională (în ansamblu introducând saxofonul alt și harpa), menținută permanent în nuanțe scăzute, permițând evidențierea instrumentului solist, întregii partituri fiindu-i caracteristică transparența și luminozitatea timbrală.

Ultima rostire muzicală a compozitorului, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Alban Berg, a fost prezentată în primă audiție la 19 aprilie 1936, la Barcelona, avându-l solist pe Louis Krasner căruia i-a fost dedicat. Berg nu l-a auzit niciodată. Murise cu patru ani înainte, la 24 decembrie 1935.

#### ANTON WEBERN (1883-1945)

“Fiecare privire se poate întinde într-un poem, fiecare suspin într-un roman. Dar a exprima un roman printr-un singur gest, o fericire printr-o singură respirație, presupune o concentrare, pe care nu o găsești decât în afara oricărui sentimentalism.”

Arnold Schönberg

La polul opus lirismului romantic bergian se află scientismul și rigurozitatea elaborărilor intelectualizate ale lui Anton Webern “șlefuitorul de diamante”<sup>1</sup>, compozitorul frumuseților muzicale pure, descarnate de mesaj, al satisfacțiilor estetice nonasociative, al densităților și concentrațiilor sonore, al maximei rigori în organizarea universului sonor, al celor mai rafinate structuri melodice, armonice, polifonice și ritmice, al subtililor combinații timbrale instrumentale și vocale. Condensarea și esențializarea, perpetua înnoire a expresiei, psihologia particulară a comprehensibilității ultralapidare, nesubordonate esteticii facile, continua năzuință spre autenticitate și originalitate expresă, sunt determinante în stabilirea sensului și direcției idealului muzical webernian.

\*

La fel ca Schönberg și Berg, Anton Webern s-a născut la Viena, la 3 decembrie 1883, fiind fiul lui Carl von Webern de profesie inginer. Primește primele cunoștințe muzicale în familie, cu mama sa învățând pianul, iar cu tatăl, violoncelul. Hărăzit de părinți agronomiei, Webern tinde tot mai mult spre cariera artistică, spre dirijat, astfel că, studiază armonia și contrapunctul, iar din 1902 se

<sup>1</sup> Igor Stravinski citat de Antoine Goléa, în *Aventura muzicii în veacul XX. În: Secolul 20* Nr.3, 1965, pag. 94.

inscrie la Universitatea vieneză, la Musikhistorisches Institut, urmând cursurile lui Guido Adler, succesorul lui Eduard Hanslick.

La recomandarea profesorului său, Anton Webern devine, începând din 1904, elev al lui Arnold Schönberg și coleg și prieten cu Alban Berg. În 1906 își încheie studiile universitare obținând titlul de doctor în filosofie - specialitatea muzicologie, cu teza intitulată *Choralis Constantinus de Heinrich Isaak*, după care își începe activitatea de dirijor al unor formații corale și orchestrale din Viena, Praga, Stetin ș.a. Desfășurată modest, viața lui A. Webern s-a consumat în Viena, între creație, lecții particulare și interpretare, cu excepția perioadelor în care a întreprins călătorii de concerte în Germania, Elveția, Anglia și Spania, unde a prezentat și lucrări proprii. Reformat din armată din cauza vederii slabe, Anton Webern, în timpul ocupației naziste, se stabilește la Mödling (lângă Viena) și funcționează în calitate de corector muzical la prestigioasa editură Universal Edition, care, în semn de omagiu, i-a tipărit întreaga creație.

În 1945, dorind să se îndepărteze de bombardamentele la care era supusă Viena, Webern se mută împreună cu familia sa în localitatea Mittersill din apropierea Salzburgului, unde, în același an, toamna, este împușcat mortal de către o santinelă americană. Îleșise după ora permisă circulației.

#### Creația

Restrânsă numeric, creația lui Anton Webern se edifică pe fundamentele solide ale marilor tradiții ale muzicii germane (Isaak, Beethoven, Wagner, Brahms, Mahler și Schönberg, constituite ca rampă de lansare pentru cucerirea de noi teritorii ale universului sonor. Muzica sa are acea notă distinctă, inconfundabilă, dată de puritatea de cristal a sonorităților și de extremul rafinament coloristic timbral, un fel de esențializare spiritualizată antinomică impresionistă. Expresie a unor minuțioase elaborări, creația weberniană reflectă în cel mai înalt grad sensul dictonului latin: “Non multa sed multum” pentru că opera sa “de o viață” înseamnă doar 30 de opusuri a căror desfășurare în timp totalizează circa 180 de minute (mai puțin decât o operă de Wagner).

A început să compună în anul 1898, când pe versuri de Goethe, Uhland, Nietzsche, Avenarius ș.a. realizează câteva lieduri de cea mai autentică factură romantică, foarte apropiate de spiritul *Cânteceelor italiene* ale lui Hugo Wolf, după care au urmat: *Spada lui Siegfried*, o baladă vocal-simfonică (după versuri de Uhland), *În bătaia vântului de vară*, poem simfonic, un *Cvartet de coarde* (1901) și un *Cvintet cu pian* (1907), realizate, în parte, sub îndrumarea profesorului său, lucrări “de școală” în care compozitorul se “exersează”, perseverând în căutarea unui drum propriu, tinzând tot mai accentuat spre autenticitate în convingerea sa că “muzica nouă, este aceea care spune ceea ce nu s-a spus niciodată”<sup>1</sup>. Autenticitate și

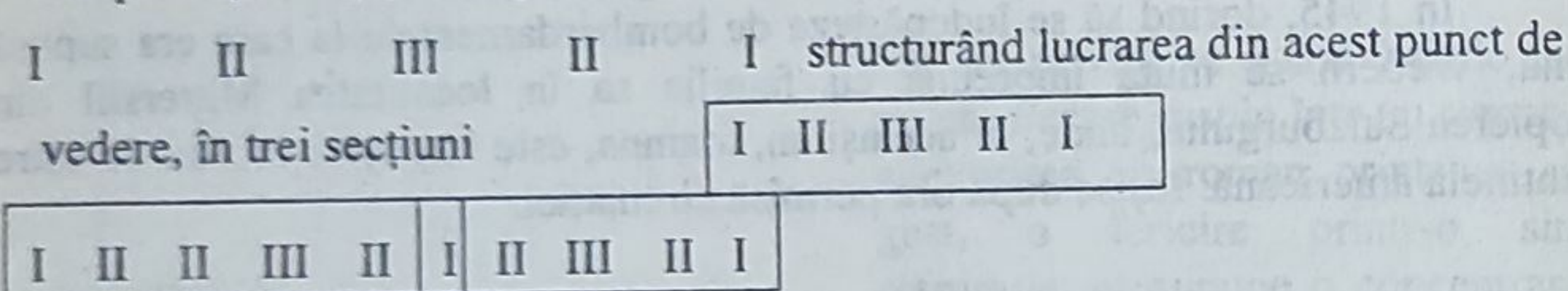
<sup>1</sup> Claude Rostand, *Anton Webern*, Paris, Ed. Seghers, 1969, pag. 68.



originalitate ce încep să transpară încă de la prima lucrare numerotată, *Passacaglia, in re minor, opus 1* (1908) ce evidențiază o solidă cunoaștere a tehnicii de compoziție, a arhitecturilor muzicale polifonice și a orchestrației.

Cu o desfășurare de 15 minute, *Passacaglia* are o expresie romantică și este o arhitectură clară, alcătuită dintr-o temă și treizeci de variațiuni (ultima având funcție de coda) realizate în maniera brahmsiană a variației, într-un stil polifonic măiestrit. Și pentru că am vorbit de originalitate, să argumentăm. Să privim cu atenție tema și să observăm că este o temă în măsură binară (2/4) - nu ternară cum au toate *passacagliile* -, în care sunetele plasate pe timpul tare, alternează cu pauzele plasate pe timpul slab, marcând astfel începutul pătrunderii compozitorului într-un univers neexplorat încă, "spațiul liniștii" căruia îi conferă funcție expresivă în procesul receptării muzicii.

Să remarcăm, de asemenea, cele trei trepte dinamice: Tempo (♩=42), Tempo II (♩=46) și Tempo III (♩=108) care se succed de trei ori în ordinea:



Elemente ale stilului webernian apar și în lucrarea următoare, *Entflieht auf leichten Kähnen, opus 2* (Lunecați pe sprintene luntre, 1908), un cor mixt a cappella, un canon dublu într-o elevată scriitură polifonică în care melodiile, intens cromatizate, sunt menținute constant în nuanțe pp, p, ppp, o singură dată atingând un mf (măs.6).

Odată cu cele *Fünf Lieder aus "Der siebente Ring" von Stefan George op. 3* (Cinci lieduri din "Al șaptelea inel" de Stefan George, 1909) Webern se înscrie pe orbita atonalismului, recent inaugurat de Schönberg. Cinci lieduri pentru voce și pian cuprinse în șase pagini de partitură, de o maximă concentrare a expresiei, lieduri ale nuanțelor stinse (doar al doilea depășește o singură dată nivelul p, în final când apare un ff) ce afirmă principiile atonalismului: suspendarea atracției tonale, asimetria frazei și nonrepetabilitatea, alături de deplina independentizare a pianului.

Într-o manieră asemănătoare sunt și cele *Fünf Lieder nach Stefan George op. 4* (Cinci lieduri după Stefan George, 1909) foarte apropiate ca expresie vocală de stilul romantic târziu.

În perioada următoare, Webern manifestă o accentuată preferință pentru genurile instrumentale în dorința de a manevra obiectele sonore în starea lor pură, fără nici un suport poetic, conferind muzicii o autonomie deplină. Iată, de pildă, cele *Fünf Sätze für Streichquartett op. 5* (Cinci mișcări pentru cvartet de coarde, 1909) într-o alcătuire extrem de riguroasă a structurilor muzicale, într-o aglomerare de evenimente sonore și de producere a sunetelor, într-o rostire lapidară, dar de mare tensiune a expresiei.

Procedee asemănătoare sunt folosite și în *Sechs Stücke für Orchester op. 6* (Șase piese pentru orchestră, 1909) în care se menține conceptul lărgit al

atonalismului, atenția compozitorului fiind concentrată acum asupra exprimării concise, muzica, deși scrisă pentru un ansamblu orchestral amplu, ordonându-se și justificându-se conform unei viziuni arhitectonice ridicate la rangul de "artă a desenelor delicate cu expresii sublimite, subtil eterate"<sup>1</sup>.

La această dată, Webern se afla deja în posesia unui stil și a unei estetici personale puternic individualizate, caracterizate prin viziunea nonfigurativă, atonală, camerală, transparentă a muzicii, o muzică elaborată, nonemoțională, în afara perceptelor și a mijloacelor tradiționale de expresie clasico-romantice, o muzică de maximă economie și concentrare intelectuală. Într-o asemenea concepție sunt scrise cele *Vier Stücke* (Patru piese) pentru vioară și pian op. 7 (1910) cu expresia lapidară aforistică, concentrată la maximum<sup>2</sup>, în succesiunea lor contrastantă (*Sehr langsam, Rasch, Sehr langsam, Bewegt*), în care materia sonoră este sublimată în cel mai ostentativ colorism timbral, cele *Zwei Lieder nach Reiner Maria Rilke* (Două lieduri după Reiner Maria Rilke, pentru voce și opt instrumente, 1910) și mai ales cele 6 *Bagatellen für Streichquartett op. 9* (6 bagatele pentru cvartet de coarde, 1913) în care cele șase secțiuni (*Mäßig, Leicht bewegt, Ziemlich fliessend, Sehr langsam, Äusserst langsam și Fliessend*) însumând 37 de măsuri, cu o durată totală de cca 3 minute și 30 de secunde, în care conceptul de temă este anulat prin pulverizarea policromă a sunetelor la toate instrumentele (*Klangfarbenmelodie*) rezultând o suită de șase structuri complexe melodico-armonico-polifonico-ritmice, în care "Materia sonoră, expusă în primele figuri polifonice, se desfășoară organic, mereu variat, până la completa ei istovire, adică până în momentul în care orice extindere ar fi însemnat repetiție, nonvariație, stagnare"<sup>3</sup>.

Esențializarea maximă a scriiturii, expresia concentrată aforistică și lapidaritatea Bagatelor l-au uimit până și pe Schönberg care, în iunie 1924, prefațând partitura, evidențiază capacitatea lui Webern de a exprima "un roman într-un suspin"<sup>4</sup>.

Tot acum sunt compuse și cele *Fünf Stücke für Orchester op. 10* (Cinci piese pentru orchestră, 1913), lucrare ce pare a fi realizată din setea nestinsă pentru culoarea timbrală pe care Webern și-o potolește gustând din puritatea solistă a acestora și din rezultatele combinatorii obținute. *Klangfarbenmelodie*, mult îmbunătățită prin adăugarea unor instrumente mai puțin tradiționale ca: mandolina, chitara, talăngile, armoniul ș.a.<sup>5</sup>, este scopul principal în această succesiune de miniaturi (*Sehr ruhig und zart, Lebhaft und zart, Sehr langsam und äusserst ruhig, Fliessend äusserst zart și Sehr fliessend*) constituite ca adevărate pastile muzicale

<sup>1</sup> Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*. Editura muzicală, București, 1980, pag. 212.

<sup>2</sup> Cele patru piese pentru vioară și pian au durată de cca 4 minute.

<sup>3</sup> Ștefan Niculescu, op. cit., pag. 214.

<sup>4</sup> Anton Webern. 6 *Bagatellen für Streichquartett, op. 9*. Partitur Universal Edition 7575.

<sup>5</sup> Flautul, piccolo, oboiul, 2 clarinete, clarinetul bas, cornul, trompeta, trombonul, armoniul, celesta, mandolina, chitara, harpa, glockenspielul, xilofonul, talăngile, clopotele, triunzul, cinelli, tobe, vioara, viola, violoncelul și contrabasul.



(durata generală a suitei de cca. 10 minute), piesa a patra, alcătuită din șase măsuri și o anacruză, cu o durată de cca. 19 secunde, înscriindu-se ca un adevărat record de micropiesă muzicală.

Remarcabilul simț al echilibrului, alături de simțul culorii timbrale, au făcut ca cele *Cinci piese pentru orchestră op. 10*, să se înscrie printre cele mai realizate lucrări ale compozitorului, "savurate" cu plăcere de public. Este lucrarea care oferă senzația atât de paradoxală a dilatării timpului pentru că concentrarea expresiei determină inversul de receptare.

În aceeași viziune sunt scrise și cele *Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier, op. 11* (Trei piese mici pentru violoncel și pian, 1914), în care Webern creează cel mai scurt opus...din lume, cu o durată totală de circa 2 minute.

Și ca și cum și-ar fi epuizat resursele, consecvent principiului "nonrepetabilității", după 1914, Webern nu mai compune muzică instrumentală (până în 1927), în acest interval de 13 ani apropiindu-se din nou de poezie, realizând mai multe "cicluri" de lieduri reunite nu prin tematică, ci prin stil, într-o mare varietate a alcătuirii structurilor și a formațiilor acompaniatoare pe care le cuprinde: în *Vier Lieder mit Klavierbegleitung, opus 12*, (Patru lieduri cu acompaniament de pian, 1915-1917) pe versuri populare (1), de Li-Tai-Po (în traducere germană Hans Bethges (2), Strindberg (3) și Goethe (4), în care păstrează exprimarea metaforică și concizia, dar revine la o expresie vocală mult apropiată de cea tradițională, deși într-o scriitură atonală; în *Vier Lieder für Gesang und Orchester, opus 13* (Patru lieduri pentru voce și orchestră, 1918) pe versuri de Karl Kraus (1), Wang-Song-Yu (2), Li-Tai-Po (3) și Georg Trakl (4), cu desfășurări mai ample, cu tendința de integrare a vocii în ansamblul general al discursului muzical, nu numai prin alternarea acestora, ci și printr-o intervalică vocală mai instrumentală; în *Sechs Lieder für eine Singstimme, Klarinette, Bassklarinette, Geige und Violoncello op. 14* (Șase lieduri pentru voce, clarinet, clarinet bas, vioară și violoncel, 1917-1921) pe versuri de Georg Trakl, cu muzica lor densă și de amplă vibrație, spațializată până la limitele maxime ale registrelor vocal-instrumentale, cu salturi intervalice dificile, într-un stil polifonic ultrarafinat; în *Fünf geistliche Lieder für Gesang, Flöte, Klarinette, Bassklarinette, Trompete, Harfe, Geige und Bratsche, op. 15* (Cinci cântece religioase pentru voce, flaut, clarinet, clarinet bas, trompetă, harpă, vioară și violă, 1917 și 1921-1922), pe versuri populare, în care Webern revine la arhitecturile concentrate, păstrând însă nealterată puritatea scriiturii contrapunctice în penultimul lied, al cincilea, realizând un splendid "Doppelcanon in motu contrario"; în *Fünf Kanons nach lateinisches Texten für Gesang, Klarinette und Bassklarinette, op. 16* (Cinci canoane după texte latine pentru voce, clarinet și clarinet bas, 1923-1924) în care, aplicând polifonia imitativă, realizează o adevărată demonstrație de virtuozitate și măiestrie contrapunctică, urmând și în acest fel exemplul profesorului său<sup>1</sup>: *Drei Volkstexte für Gesang, Geige, Klarinette und Bassklarinette, opus 17* (Trei texte populare pentru voce, vioară, clarinet și clarinet-bas, 1924) în care recurge pentru prima dată

<sup>1</sup> Vezi despre canoanele lui Schönberg, la pag. 150

la metoda lui Schönberg de compoziție cu douăsprezece sunete<sup>1</sup>, vocea fiind tratată ca un veritabil instrument, în care sunetul și cuvântul sunt într-o strânsă interdependență și oraganicitate: în *Drei Lieder für Gesang, Es-Klarinett und Gitarre, opus 18* (Trei lieduri pentru voce, clarinet în bi bemol și chitară, 1925), pe versuri populare (1), din culegerea *Cornul fermecat al băiatului* (2) și religioase (3) cu rigurozitatea scriiturii serial-dodecafonice, cu densitatea polifonică și cu ineditul acompaniamentului instrumental; în *Zwei Lieder nach Goethe für gemischten Chor, Celesta, Gitarre, Geige, Klarinette und Bassklarinette, opus 19* (două cântece după Goethe pentru cor mixt, celestă, chitară, vioară, clarinet și clarinet-bas, 1926), cu dublarea de către instrumente a vocilor, în dorința de a le oferi un sprijin în spațiul serial-dodecafonic.<sup>2</sup>

Începând cu anul 1927, Anton Webern revine la muzica instrumentală și orchestrală pe care o abordează cu maturitate, consecvent principiului său al "cele mai mari sincerități față de sine însuși"<sup>3</sup>, explorând noi teritorii în care pot fi aplicate principiile serialismului. Acum începe "perioada cea mai ascetă"<sup>4</sup> a creației weberniene, în care formele și genurile muzicale practicate odinioară de clasici sunt reluate, restructurate, redimensionate și adaptate noii viziuni serial-dodecafonice; trio, simfonie, cvartet, concert și variațiuni (între ele aflându-se și ultimele două cicluri de lieduri), iată noile creații instrumentale weberniene cu o semnificație deosebită în evoluția muzicii spre serialismul integral.

Prima dintre ele este *Streichtrio op. 20* (Trio pentru vioară, violă și violoncel, 1927) alcătuit din două mișcări contrastante, concepute, prima, *Sehr langsam* (foarte încet) în formă liberă de rondo,

Introducere, T<sub>1</sub> (tripartită), T<sub>2</sub>, Reexp. T<sub>2</sub>, Reexp. introd., Reexp. T<sub>1</sub>  
 A B C C A B

și a doua, *Sehr getragen und ausdrucksvoll* (foarte susținut și expresiv), în formă de sonată de cea mai clasică factură din care Webern nu elimină nimic, folosind chiar și semnele de repetiție și dubla bară de măsură după expoziție.

Foarte dificil ca execuție instrumentală, cu intervale ce depășesc uneori trei octave (în partea a doua, măs. 104-105) afișând o aparentă extensie în timp (lucrarea durează cca. 9 minute și jumătatea) *Trio-ul op. 20* de Webern inaugurează maxima rigurozitate și economie în construcția intervalică a seriei, gândită ca o rezultatntă a înlănțuirii a unor microstructuri simetrice, acest procedeu fiind

<sup>1</sup> Spre deosebire de Schönberg și Berg, Webern nu s-a mai întors, rămânând până la sfârșitul vieții consecvent scriiturii serial dodecafonice.

<sup>2</sup> Spre deosebire de Berg, Webern nu a preluat metoda Sprechstimme inventată de Schönberg și a rămas în toate lucrările sale fidel cântului pur chiar dacă de multe ori liniile sale melodice, prin factura lor instrumentală, ating limitele extreme ale posibilului.

<sup>3</sup> Vezi Ștefan Niculescu, op. cit., pag. 217.

<sup>4</sup> Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966.



perfecționat în lucrările următoare, în *Concertul op. 24* și în *Cvartetul de coarde op. 28*.

Dar să urmărim mai întâi celelalte lucrări apărute imediat după *Trio*, anume: *Symphonie für Klarinette, Basklarinette, Zwei Hörner, Harfe, 1. und 2. Geige, Bratsche und Violoncel op. 21* (Simfonie pentru clarinet, clarinet bas, doi corni, harpă, vioara întâi și a doua, violă și violoncel, 1928). Aici predomină politimbralitatea (Klangfarbenmelodie), atingând punctualismul, sunetele urmate de pauze fiind dispersate în partitură asimetric, ca stelele pe cer, ordonate totuși în două constelații (mișcări): prima, *Ruhig schreitend* (în mers liniștit), în formă ambiguă, putând fi interpretată atât ca sonată cât și ca un canon dublu în mișcare contrară, a doua, *Sehr ruhig*, o temă serie, o construcție simetrică formată dintr-o expunere și o recurență, cu șapte variațiuni (șase canoane și o variațiune armonică, a cincea, un fel de lied acompaniat), întreaga lucrare având o desfășurare în timp de zece minute.

Într-o concepție asemănătoare, în aceeași formă bipartită (formă de sonată prima parte și canon partea a doua) este scris și opusul următor (*Quartet für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier, op. 22*, Cvartet pentru vioară, clarinet saxofon tenor și pian, 1930) o interesantă reușire de timbruri instrumentale tratate în stilul său caracteristic: aforism, discontinuitate, radicalism, punctualism, serialism simetric.

Toate acestea apar într-o formă mult mai acuzată în *Konzert, op. 24* (1934), lucrare dedicată lui Schönberg la a 60-a aniversare, un fel de replică weberniană la *Concertul de cameră* al lui Alban Berg, cu deosebirea că semnificațiile cifrice și anagramice la Webern rămân ascunse, predominantă fiind cifra 3.<sup>1</sup>

Aici apare antinomia simetrie-asimetrie într-o viziune nouă, personală. Simetrie în alcătuirea seriei prin crearea unei celule biintervalice izomorfe (secundă mică, terță mare) expusă în cele patru ipostaze contrapunctice: directă, inversată, recurentă și inversarea recurenței, asimetrie în expunerea lor ritmică și timbrală, fiecare celulă biintervalică izomorfă avându-și structura sa ritmică interioară, diferită de celelalte, întreaga lucrare fiind gândită ca o reuniune de mulțimi finite și definite ritmic, melodic și timbral, asemenea constelațiilor dintr-o galaxie și a galaxiilor în univers.

În concertul său, Webern încearcă o extindere a serialismului la toți parametri muzicali: sunete, înălțimi, ritm, durate, densități, timbre, mijloace de atac etc. devenind astfel creatorul serialismului integral.<sup>2</sup>

În 1934, pe versuri de Hildegard Jone, Webern compune două lucrări: *Drei Lieder, op. 25* (Trei lieduri) și cantata *Das Augenlicht, op. 26* (Lumina ochilor), prima, un fel de continuare a ciclului anterior (opus 23), cea de-a doua, prima

<sup>1</sup> De 3x3 instrumente (flaut, oboi, clarinet-corn, trompetă, trombon-vioară, violă, pian), între ele aflându-se toate cele trei instrumente ale motto-ului lui Berg, trei părți, trei sunete în structura melodică, 3x3 minute durată totală a concertului etc. ...

<sup>2</sup> Vezi Ștefan Niculescu, op. cit., pag. 220-221.

lucrare vocal-simfonică a compozitorului, ambele într-o scriitură polifonică dodecafonică severă, în care puritatea sonoră, transparența armonică și timbrală se evidențiază cu o deosebită forță. Surprinde în cantată, repetarea unor sunete înaintea epuizării seriei, pentru prima și ultima dată când Webern se "abate" de la scriitura severă dodecafonică, permițându-și o asemenea licență.

Pentru că în cele două lucrări instrumentale care au urmat, *Variationen für Klavier, op. 27* (1936) și *Streichquartett op. 28* (1938), tehnica dodecafonică este aplicată în totalitatea regulilor sale cele mai severe în cadrul unor forme comune. Astfel, *Variațiunile pentru pian*, singura lucrare de acest fel din creația compozitorului are o formă tripartită (*Sehr mässig, Sehr schnell și Ruhig fliessend*) și poate fi considerată drept o veritabilă sonată instrumentală<sup>1</sup>, extrem de riguros ordonată serial-dodecafonic, în timp ce *Cvartetul de coarde opus 28*, tot tripartit (*Mässig, Gemächlich, Sehr fliessend*), edificat pe o serie dodecafonică simetrică, în care apare structura motivului BACH, îmbracă forme canonice primele două, ultima fiind un contrapunct liber, posibil încadrabil într-o formă de scherzo. Ceea ce surprinde la aceste două lucrări este desfășurarea în timp, respirația mai largă a muzicii webernienă (*Variațiunile* au o durată de zece minute și *Cvartetul* de cca. opt minute).

Cea mai amplă lucrare weberniană este însă *I. Kantate op. 29* (Cantata Nr. 1, 1939) pentru soprană solo, cor mixt și orchestră de soliști, pe versuri de Hildegard Jone, cu o durată totală de cca. douăzeci minute. O lucrare în care aproape că fiecare măsură este organizată într-un alt metru cele trei secțiuni ale cantatei: *Getragen* (o alternanță muzicală între cor și orchestră), *Leicht bewegt* (un lied pentru voce solo și orchestră) și *Ruhig* (o fugă la care participă întregul ansamblu vocal instrumental), alcătuind o formă tripartită amplă un fel de "simfonie cu pasaje vocale", după spusele compozitorului, într-o scriitură polifonică transparentă, de maximă puritate sonoră, punctualistă în partida instrumentală, încheiată într-o interesantă deschidere spre viitor, prin divizarea frazei între cor și solist.

De dimensiuni ample, în comparație cu alte arhitecturi ale sale, sunt și *Variationen für Orchester op. 30* (variațiuni pentru orchestră, 1940), această partitură fiind alcătuită dintr-o temă concepută ca introducere, căreia îi urmează șase variațiuni cu funcții diferite în ansamblul general arhitectonic, gândit ca o "uvertură în formă de adagio".<sup>2</sup>

*II. Kantate für Sopran und Bass-solo gemischten chor Chor orchester op. 31* (Cantata Nr. 2 pentru sopran și bas solo, cor mixt și orchestră, 1941-1943) este ultima realizare muzicală weberniană, o adevărată apoteoză serial-dodecafonică ce încununează întreaga sa creație. Scrisă pe versurile aceleiași poete, Hildegard Jone, *Cantata Nr. 2* cuprinde șase secțiuni distincte: *Sehr lebhaft* (1) și *Sehr lebhaft* (2) ambele pentru bas solo și orchestră, a doua fiind o veritabilă arie, *Sehr bewegt* (3) pentru cor mixt, sopran solo și orchestră, *Sehr lebhaft* (4) pentru sopran solo, un fel

<sup>1</sup> Vezi O. Varga, op. cit., pag. 379-383.

<sup>2</sup> Anton Webern către Willi Reich, vezi: O. Varga, op. cit., pag. 386.



de introducere și recitativ, *Sehr mässig* (5) pentru sopran solo, un fel de introducere și recitativ, *Sehr fließend* (6) pentru cor mixt și orchestră, "concepută oarecum ca un coral"<sup>1</sup>, un fel de omagiu adus polifoniei preclasice<sup>2</sup>, pe care o cunoștea în cel mai înalt grad, întreaga lucrare având o desfășurare în timp de cca. 13 minute.

Scrisă într-un seducător stil contrapunctic *Cantata* se impune prin puritatea sonorităților, rigurozitatea scriiturii serial-dodecafonică, prin expresivitatea nonsunetelor, prin caracterul abstract al gândirii simfonice în contrast cu expresivitatea concretă a textului a cărui esență este evidențiată prin mijloace și metode dintre cele mai subtilizate și originale.

### Considerații stilistice

Desprinși din marea tradiție clasico-romantică germană și austriacă, cei trei vienezzi Schönberg, Berg și Webern, constituiți în așa zisa "Noua școală vieneză", aduc în muzica primei jumătăți a secolului al XX-lea freamătul unei vibrații sonore ample de o frapantă noutate și de o impresionantă bogăție și varietate, rezultate din refuzul lor categoric de a mai continua un drum ce ducea inevitabil la manierism și stagnare. Să reținem însă că în cutezanta lor acțiune, cei trei pornesc de la cea mai valoroasă tradiție a muzicii germane, de la Bach, Beethoven, Wagner, Brahms, Wolf și Mahler ale căror creații "le depășesc" prin accentuarea acelor elemente ce constituiau punctele limită ale acestora: tragismul și cromatismul.

Prezenți în fruntea avangardei muzicale într-o epocă de mari efervescențe stilistice, în atmosfera agitată și eterogenă a primelor decenii ale secolului nostru, Schönberg și discipolii săi, prin capacitatea lor de a inova, de a impune și de a susține o nouă modalitate de gândire muzicală, au dat dovadă de temeritate și bărbăție, acțiunea lor încheindu-se cu un adevărat triumf. Triumf pentru că prin arta lor au reușit să demonstreze existența și a altor posibilități de abordare și organizare a universului sonor, în afara tonalismului. Triumf pentru că starea lor de spirit a generat arta lor, prin care au reușit să influențeze evoluția muzicii europene (și nu numai europene) de-a lungul unei jumătăți de secol și mai bine. Așadar, avea dreptate Schönberg în 1910 când scria: "... nu se poate ca tinerii talentați să nu tindă către stilul meu. Căci în următorii zece ani toți cei talentați vor compune așa, indiferent dacă au învățat direct de la mine sau numai din lucrările mele".<sup>3</sup>

Deci Schönberg, în 1910, avea "un stil al său", un stil pe care și-l făurise singur într-o perioadă scurtă de aproximativ zece ani și cu care se afișa în lumea

muzicală, considerându-l și oferindu-l drept model pentru "toți cei talentați". Care erau atuurile lui Schönberg în această profecție? Care erau atributele originalității muzicii lui (și a elevilor săi, mai apoi), de unde provine seducția atât de puternică ce a produs o adevărată contaminare în rândurile muzicienilor de cele mai diverse vârste, orientări stilistice și convingeri estetice? La care dintre elementele componente ale "stilului său" se refera cu atâta siguranță și convingere?

Desigur că, în primul rând la descoperirile armonice pe care le-a comunicat un an mai târziu în *Harmonielehre* (1911) în care decretează armoniile de cvarte, abolirea terței din acord, anularea centrului tonal, egalitatea în drepturi a celor douăsprezece sunete și deplina libertate în utilizarea lor, succesiunile atonale, libertatea în construirea acordurilor ș.a. prezente în lucrările sale din această perioadă. Se referea, apoi, la noua sa concepție privind modul de tratare a orchestrei după principiul "Klangfarbenmelodie" despre care vorbește pentru prima dată tot în cursul de armonie, la unele inovații introduse în notație (*Nebensstimme H*, *Hauptstimme H*, *Gesangton*, *Sprechton* etc.) la noile modalități de producere a sunetelor la pian, la vioară etc. Se referea, probabil, și la noile modalități de utilizare a vocii (*Sprechgesang*, *Sprechstimme*), pe care le inaugurasă în *Erwartung* și în *Die glückliche Hand*, cu deschidere în creațiile elevilor săi. Se mai referea, probabil, și la suplețea arhitecturilor sonore, la noua tehnologie de asamblare a blocurilor sonore după principiul fanteziei și variației continue, al nonrepetabilității, al redimensionării lor în funcție de metoda de compoziție. În funcție de metoda de compoziție, pentru că stilul nu este dat pentru totdeauna, el se modifică în funcție de epocă, în gândirea estetică-filozofică a compozitorului, de gradul de accelerare a progresului artei (ș.a.). Așa s-a întâmplat și la Schönberg, care trezit din beția voluptăților sonore atonalizate, *Sprechstimme* și *Klangfarbenmelodie*, descoperă dodecafonismul pe care îl consideră capabil să "asigure superioritatea muzicii germane pentru următorii o sută de ani". Aceasta conferă muzicii sale soliditatea lăuntrică, seria devenind "ideea unificatoare", muzica câștigând în expresie, derivând dintr-un principiu central. Acum, muzica sa se desfășoară într-o continuă devenire, conformă cu principiul variației, al dozării și armonizării planurilor melodico-armonico-polifonico-ritmice. De la extrema libertate și indiferență față de rezultatul obținut, Schönberg trece la extrema rigoare și severitate, la logică și calcul în călăuzirea inspirației spre reguli și tipare elaborate cu o maximă și abstractă cerebralitate, punând probleme din ce în ce mai acute actului interpretării și receptării muzicii sale. Intrat odată pe acest drum pe care el însuși l-a numit "periculos", Schönberg merge înainte. Și nu s-a mai întors decât... târziu. Atunci când a fost prea târziu; anii trecuseră și vârsta își spunea cuvântul. Pentru că Schönberg, savantul descoperitor în problemele muzicii, pedagogul și compozitorul, a fost un egocentric orgolios și un încăpățânat incorijibil.

Trăsături stilistice asemănătoare relevă și creația lui Alban Berg și Anton Webern. Berg este mai apropiat de tradiție, el excelează prin lirismul său debordant în ciuda aspectului anagramic și enigmatic al unor muzici ale sale. Armonia la el fie tonală, atonală sau dodecafonică, primește acel sens caracteristic ce-i apropie

<sup>1</sup> Anton Webern către Hildegard Jone. Vezi: O. Varga, op. cit., pag. 402.

<sup>2</sup> Ca Schönberg care a orchestrat *Preludiul și fuga în Mi bemol major* pentru orgă de Bach și *Cvintetul pentru cvartet de coarde și pian op. 25* de Brahms, Webern a orchestrat, în maniera *Klangfarbenmelodie*, "*Ofranda muzicală*" de Bach.

<sup>3</sup> Arnold Schönberg, *Briefe*, pag. 22.



muzica de sensibilitate umană, devine poetică, izvorâtă fiind din natura sa lirică. Atonalismul său nu atinge niciodată halucinația schönbergiană, din contră, pentru Berg atonalismul și dodecafonismul sunt modalități de pătrundere în sferele tragicului, de accentuare a lui și de comunicare. Berg avea simțul proporției, al măsurii, al echilibrului și al bunului gust, astfel că, el nu abuzează de nici una din tehnicile de compoziție noi descoperite, fie că este vorba de muzica vocală, fie de cea instrumentală.

Muzica sa este prin excelență lirică, el știe să sensibilizeze cele mai aride structuri muzicale (melodice, armonice, polifonice). Nimic nou am putea spune. Berg este un tradiționalist atât în genurile muzicale cât și în limbaj. El nu inventează, el preia și aplică inovațiile profesorului său, determină dimensiunea și valoarea semantică, le conferă sensibilitate și lirism. Aceasta pentru că el compune în virtutea unei necesități interioare de comunicare, de a se exterioriza. Armonia sa nu are rigiditatea lui Schönberg și Webern, este elastică, este foarte apropiată de tonalism, muzica sa constituindu-se ca o dezvoltare firească, crescută din solul tradiției, mai ales atunci când contextul și pretextul le presupun și le implică. Căci cea mai de seamă calitate și realizare a lui Berg este tocmai această umanizare a atonalismului și serialismului demonstrând de fapt posibilitatea coexistenței mai multor sisteme și metode de compoziție, într-un context estetic istoricește determinat. Și mulți au fost aceia care au pășit pe urmele celor trei vienezi tocmai pentru că au găsit în creația lor capodopere autentice de puternică vibrație umană.

Lui Webern, temperament concentrat și interiorizat, i se contestă de către mulți această nobilă calitate, pornindu-se poate tocmai de la ermetismul muzicii sale, de la caracterul intelectualist și elaborărilor sale. Dar lirismul său este de o altă factură, are valoare semantică asemănătoare muzicii sale. Spre deosebire de Berg, Webern, "din tehnica învățată de la dascălul său a extras o epură extrem de concentrată și cu un buchet de o asemenea finețe încât față de acelea ale lui Schönberg, lucrările lui sunt ca un coniac subtil alături de un vin generos".<sup>1</sup>

Sesizând incapacitatea muzicii atonale, desfășurate pe spații ample, de a menține o emoție puternică, Webern creează o muzică concentrată, lucrările sale fiind comparabile cu niște pastile muzicale, fiind capabil să exprime "un roman într-un suspin", după caracterizarea lui Schönberg. Lirismul său rezultă din puritatea sonorităților cărora cu rafinament și delicatețe le apropie paleta impresionistă asocierea fiind atât de perfect făcută, încât totul pare firesc, inedit, straniu și... frumos.

În creația vocală, Webern rămâne constant în sfera cântului pur, nu folosește nici Sprechstimme și nici vorbire cu toate că uneori partida sa vocală devine avocală, instrumentalizată, prin mărimea intervalelor, unele dificile chiar și pentru anumite instrumente. Rigoarea maximă îl caracterizează pe Webern. Pentru el sistemul serial nu este decât un mijloc de ordonare și organizare a spațiului sonor pe care îl gândește la nivel de micro- și macro-cosmos, urmărind găsirea formelor celor mai pure. Desfășurate în nuanțe stinse, uneori la limitele audibilității,

<sup>1</sup> Antoine Goléa, op. cit., pag. 96.

prin spațiile de liniște pe care le creează, Webern conferă muzicii sale sensuri expresive noi. Este, înainte de toate, un polifonist de mare rafinament, jucându-se cu structurile muzicale și ducând scriitura muzicală la ultimele consecințe. La el predomină simetriile sonore atât în alcătuirea seriilor cât și în organizările arhitecturale (canoane, forme de sonată, rondo, variațiuni etc.) și orchestrale. Pentru că la el și Klangfarbenmelodie este aplicată într-o manieră unică, într-o colorație extrem de mozaicată apropiind-o de punctualism și acestea fiind gândite serial. Și încă un aspect: spre deosebire de ceilalți vienezi, Webern nu se mai întoarce; odată adoptat serialismul, îl păstrează, îl speculează și îl exploatează până la limitele extreme. Ineditul creațiilor sale a determinat o puternică seducție în rândul creatorilor de pretutindeni, stilul webernian putând fi sesizat în numeroase câmpuri compoziționale contemporane. Ca și cele ale lui Schönberg și Berg, pentru că "chiar dacă acum influența lor directă ne apare ca fiind parțial atenuată, nu este mai puțin adevărat că orice compozitor actual include undeva în adâncul operei sale ceva din gândirea muzicală a celor trei vienezi, fie și numai sub forma unei violente negații a modului lor de a privi muzica. Acest tip de reacție vine dintr-o nevoie de compensație ușor de înțeles. Orice s-ar spune - lucru pe care P. Boulez îl observase de mult - pentru un timp, muzica a mers pe drumurile deschise de ei, fapt care a lăsat, indiscutabil, urme, și aceste urme au fost pozitive: altitudinea de la care privim lumea prin muzică a mai crescut cu un etaj".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Aurel Stroe. Vezi, O. Varga, op. cit., pag. 439.



## Lista lucrărilor

compozitorilor vienezi, în ordinea cronologică a realizării lor

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
ARNOLD SCHÖNBERG (1874 -1951)		
1.	<i>Două lieduri</i> pentru voce și pian	1896
2.	<i>Patru lieduri</i> pentru voce și pian	1897
3.	<i>Șase lieduri</i> pentru voce și pian	1898
4.	<i>Noapte transfigurată</i> , sextet de coarde	1899
	<i>Gurrelieder</i> , cantată, pentru soliști, coruri și orchestră	1901
5.	<i>Pelleas und Melisande</i> , poem simfonic	1903
6.	<i>Opt lieduri</i> pentru voce și pian	1905
7.	<i>Cvartet de coarde Nr. 1</i> în re minor	1905
8.	<i>Șase lieduri</i> pentru voce și orchestră	1904
9.	<i>Simfonia Nr. 1</i> de cameră	1906
10.	<i>Cvartet de coarde Nr. 2</i> , în fa diez minor	1908
11.	<i>Trei piese</i> pentru pian	1908
12.	<i>Două balade</i> pentru voce și pian	1906
13.	<i>Pace pe pământ</i> , cor a capella	1907
14.	<i>Două lieduri</i> pentru voce și pian	1907
15.	<i>Cincisprezece lieduri</i> pe versuri din "Cartea grădinilor suspendate" de Stefan George	1908
16.	<i>Cinci piese</i> pentru orchestră	1908
17.	<i>Erwartung</i> , monodramă pentru solo și orchestră	1909
18.	<i>Die glückliche Hand</i> , dramă cu muzică	1913
19.	<i>Șase piese</i> pentru pian	1911
20.	<i>Herzgewächse</i> , pentru voce celestă, armoniu și harpă	1911
21.	<i>Pierrot lunaire</i> , de trei ori câte șapte melodrame, pentru voce și grup instrumental	1912

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
22.	<i>Patru lieduri</i> pentru voce și orchestră	1914
23.	<i>Cinci piese</i> pentru pian	1923
24.	<i>Serenada</i> pentru voce și șapte instrumente acompaniatoare	1923
25.	<i>Suita</i> pentru pian	1924
26.	<i>Cvintet</i> pentru suflători	1924
27.	<i>Patru coruri mixte</i>	1925
28.	<i>Trei satire</i> pentru cor mixt	1925
29.	<i>Suită</i> pentru trei clarinete, vioară, violă, violoncel	1926
30.	<i>Cvartet de coarde nr. 3</i>	1926
31.	<i>Variațiuni</i> pentru orchestră	1928
32.	<i>Von Heute auf Morgen</i> , operă într-un act	1929
33.	<i>Două piese</i> pentru pian	1932
34.	<i>Muzică de acompaniament</i> pentru o scenă de film	1930
35.	<i>Șase coruri bărbățești a capella</i>	1930
	- <i>Moise și Aaron</i> , operă în trei acte	1933
36.	<i>Concert</i> pentru vioară și orchestră	1936
37.	<i>Cvartet de coarde nr. 4</i>	1936
38.	<i>Simfonia nr. 2</i> de cameră	1939
39.	<i>Kol Nidre</i> , pentru recitator, cor și orchestră	1939
40.	<i>Variațiuni</i> pentru orgă	1940
41.	<i>Ode to Napoleon</i> , pentru recitator, cvartet de coarde	1942
42.	<i>Concert</i> pentru pian și orchestră	1942
43.	<i>Temă și variațiuni</i> pentru fanfară (și versiune orchestrală)	1943
44.	<i>Preludiu la Geneza</i> , pentru cor și orchestră	1946
45.	<i>Trio de coarde</i>	1946
46.	<i>Survivor from Warsaw</i>	1947
47.	<i>Fantezia</i> pentru vioară și pian	1947



Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
48.	<i>Trei lieduri</i> pentru voce și pian	1948
49.	<i>Trei coruri a capella</i> , pe cântece populare germane	1949
50.	<i>Psalmi</i> pentru cor a capella - 30 canoane	1951

#### ALBAN BERG

1.	<i>Sonata pentru pian</i>	1908
2.	<i>Patru lieduri</i> pentru voce și pian	1909
3.	<i>Cvartet de coarde</i>	1910
4.	<i>Cinci lieduri</i> pentru voce și orchestră (P. Altenberg)	1912
5.	<i>Patru piese</i> pentru clarinet și pian	1913
6.	<i>Trei piese</i> pentru orchestră	1914
7.	<i>Wozzeck</i> , operă în trei acte - <i>Concert de cameră</i> pentru vioară, pian și 13 instrumente de suflat	1921 1923
	- <i>Suita lirică</i> pentru cvartet de coarde	1926
	- <i>Le vin arie</i> de concert pentru soprană și orchestră (Baudelaire)	1929
	- <i>Lulu</i> , operă în trei acte (neterminată orchestrația)	1923
	- <i>Concert pentru vioară și orchestră</i>	1935

#### ANTON WEBERN (1883-1945)

1.	<i>Passacaglia</i> pentru orchestră	1908
2.	<i>Lunecați pe sprintene luntre</i>	1908
3.	<i>Cinci lieduri</i> pentru voce și pian	1907
4.	<i>Cinci lieduri</i> pentru voce și pian	1909
5.	<i>Cinci mișcări</i> pentru cvartet de coarde	1909
6.	<i>Șase piese</i> pentru orchestră mare	1910

Nr. de opus	Denumirea lucrării	Anul terminării
7.	<i>Patru piese</i> pentru vioară și pian	1910
8.	<i>Două lieduri</i> pentru voce și 8 instrumente	1912
9.	<i>Șase bagatele</i> pentru cvartet de coarde	1913
10.	<i>Cinci piese</i> pentru orchestră	1913
11.	<i>Trei piese mici</i> pentru violoncel și pian	1914
12.	<i>Patru lieduri</i> pentru voce și pian	1915
13.	<i>Patru lieduri</i> pentru voce și 13 instrumente	1916
14.	<i>Șase lieduri</i> pentru voce, clarinet bas, vioară și violoncel	1921
15.	<i>Cinci lieduri</i> pentru voce și grup instrumental	1922
16.	<i>Cinci canoane</i> pentru voce, clarinet și clarinet bas	1924
17.	<i>Trei melodii populare sacre</i> , pentru voce, vioară, clarinet și clarinet bas	1924
18.	<i>Trei lieduri</i> pentru voce, clarinet și chitară	1925
19.	<i>Două melodii</i> pentru cor mixt, celestă, chitară, vioară, clarinet, clarinet bas	1926
20.	<i>Trio</i> pentru coarde	1927
21.	<i>Simfonie</i>	1928
22.	<i>Cvartet</i> pentru vioară, clarinet, saxofon-tenor și pian	1930
23.	<i>Trei lieduri</i> pentru voce și pian	1934
24.	<i>Concert</i>	1934
25.	<i>Trei lieduri</i> pentru voce și pian	1935
26.	<i>Das Augenlicht</i> (Lumina ochilor) cantată pentru cor și orchestră	1935
27.	<i>Variațiuni</i> pentru pian	1936
28.	<i>Cvartet de coarde</i>	1938
29.	<i>Cantata nr. 1</i> pentru soprană, cor mixt și orchestră	1939
30.	<i>Variațiuni</i> pentru orchestră	1940
31.	<i>Cantata nr. 2</i> pentru soprană, bas, cor mixt și orchestră	1943



## Bibliografie selectivă

1. Adorno, Theodor W. - *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949
2. Adorno, Theodor W. - *Anton von Webern*, Frankfurt am M, 1959
3. Adorno, Theodor W. - *Alban Berg*, Wien, Elisabeth Lafite, 1968
4. Berg, Alban - *Écrits*, Monaco, Edition du Rocher, 1957
5. Dibelius, Ulrich - *Moderne Musik 1945-1965*, München, 1966
6. Eimert, Herbert - *Atonale Musiklehre*, Leipzig, 1924
7. Häusler, Josef - *Musik in 20 Jahrhundert*, Bremen, 1969
8. Iliuț, Vasile - *Arnold Schönberg, pictor. În : Studii de muzicologie*  
Nr. XII, Ed. muzicală, București, 1981
9. Leibowitz, René - *Schönberg et son école*, Ed. Janin, Paris, 1947
10. Leibowitz, René - *Introduction à la musique de douze sons*.  
Ed. L'Arche, Paris, 1949
11. Niculescu, Ștefan - *Anton Webern. În: Reflecții despre muzică*.  
Ed. muzicală, București, 1980
12. Redlich, H. F. - *Alban Berg*, Atlantis Verlag, Zürich, 1963
13. Rogoni, Luigi - *Espressionismo e dodecafonia*, Torino,  
G. Einaudi, 1954
14. Sandu-Dediu, Valentina - *Wozzeck. Profetie și împlinire*. Ed. muzicală,  
București, 1991
15. Schönberg, Arnold - *Harmonielehre*, Wien, 1911, 1922, 1944
16. Schönberg, Arnold - *Style and Idea*, New York, 1950
17. Schönberg, Arnold - *Briefe*, Mainz B. Schott's Söhne, 1958
18. Stuckenschmidt, H. H. - *Arnold Schönberg*, Zürich und Freiburg, 1957
19. Varga, Ovidiu - *Quo vadis musica? Cei trei vienezi și nostalgia lui*  
*Orfeu*. Ed. muzicală, București, 1983
20. Vlad, Roman - *Storia della dodecafonia*. Milano,  
Ed. Suvini Zerboni, 1958
21. Webern, Anton - *Der Weg zur neuen Musik*, Wien, U. E., 1960

## CUPRINS

PROLEGOMENE.....	5
PARTEA I.....	15
ORIENTĂRI ȘI TENDINȚE ÎN MUZICA EUROPEANĂ DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA.....	16
I. IMPRESIONISMUL ÎN MUZICĂ.....	17
CLAUDE ACHILLE DEBUSSY.....	23
Gândirea estetică debussyană.....	28
Creația.....	30
Creația instrumentală și de cameră.....	35
Muzica simfonică.....	45
Muzica pentru scenă.....	52
Considerații stilistice.....	55
MAURICE RAVEL.....	58
Creația.....	60
Miniatura vocală.....	60
Muzica pentru pian.....	64
Muzica instrumentală de cameră.....	68
Muzica simfonică și concertantă.....	71
Muzica de operă și coregrafică.....	74
Considerații stilistice.....	77
Lista lucrărilor compozitorilor impresionisti în ordinea cronologică a realizării lor.....	80
Bibliografie selectivă.....	86
II. VERISMUL ÎN MUZICĂ.....	88
PIETRO MASCAGNI.....	91
RUGGERO LEONCAVALLO.....	94
GIACOMO PUCCINI.....	98
ALFREDO CATALANI.....	111
UMBERTO GIORDANO.....	111
FRANCESCO CILEA.....	112



<i>Considerații stilistice</i> .....	114
Lista principalelor lucrări ale compozitorilor italieni încadrați în verism .....	116
Bibliografie selectivă .....	121

### **III. ATONALISMUL, EXPRESIONISMUL ȘI DODECAFONISMUL ÎN MUZICĂ** .....

ARNOLD SCHÖNBERG .....	128
------------------------	-----

<i>Din gândirea estetică schönbergiană</i> .....	130
--	-----

<i>Creația</i> .....	134
----------------------	-----

ALBAN BERG .....	151
------------------	-----

<i>Creația</i> .....	152
----------------------	-----

ANTON WEBERN .....	164
--------------------	-----

<i>Creația</i> .....	165
----------------------	-----

<i>Considerații stilistice</i> .....	172
--------------------------------------	-----

Lista lucrărilor compozitorilor vienezi, în ordinea cronologică a realizării lor .....	176
---	-----

Bibliografie selectivă .....	180
------------------------------	-----